

Magda Mihăilescu



Aceste gioconde fără surâs
Convorbiri cu **Malvina Urșianu**

*Curtea
veche*



ACESTE GIOCONDE FĂRĂ SURĂS

Convorbiri cu MALVINA URȘIANU

Această carte a apărut cu sprijinul
Centrului Național al Cinematografiei
și al Uniunii Cineaștilor din România

MAGDA MIHĂILESCU, critic de film, membră a Uniunii Cineaștilor din România și a FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique).

Absolventă a Facultății de Filosofie, secția Ziaristică, a Universității din București.

Critică cinematografică începând din 1964, ca titulară a cronicii de film a revistei *Flacăra* și a ziarului *Informația Bucureștiului*, până în 1982.

A colaborat la principalele reviste culturale și de specialitate din țară, la radio și TV, la publicații străine (Italia, Franța).

Între 1991–2005 a deținut rubrica de cinema a ziarului *Adevărul* și a revistei *Adevărul Literar și Artistic*. Din 2005 semnează cronica de film a cotidianului *Gândul*. Debut editorial cu monografia *Sophia Loren* (1969), urmată de studii de istoria cinematografului și eseuri în volume colective. Coautoare a cărții *Guardare in faccia il male, Lucian Pintilie tra cinema e teatro* (Italia, 2004). Membră în juriu la festivaluri naționale (DaKino, CineMaiubit, Anonimul) și internaționale (Cannes, Clermont-Ferrand, Bordeaux, Cracovia, Valladolid, Montreal, Salonic).

Comunicări la seminarii internaționale de specialitate (Weimar, Moscova, Paris, Atena).

MAGDA MIHĂILESCU

ACESTE GIOCONDE FĂRĂ SURÂS

Convorbiri cu MALVINA URȘIANU

*Curtea
veche*

BUCUREȘTI, 2006

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale
MIHĂILESCU, MAGDA

Aceste gioconde fără surâs.

Convorbiri cu Malvina Urșianu / Magda Mihăilescu;

București: Curtea Veche Publishing, 2006

200 p.; 22 cm

ISBN (10) 973-669-231-0

ISBN (13) 978-973-669-231-4

792(498) Urșianu, M. (047.53)

929 Urșianu, M.

Coperta: NÉMETHI ANDRÁS BARNA

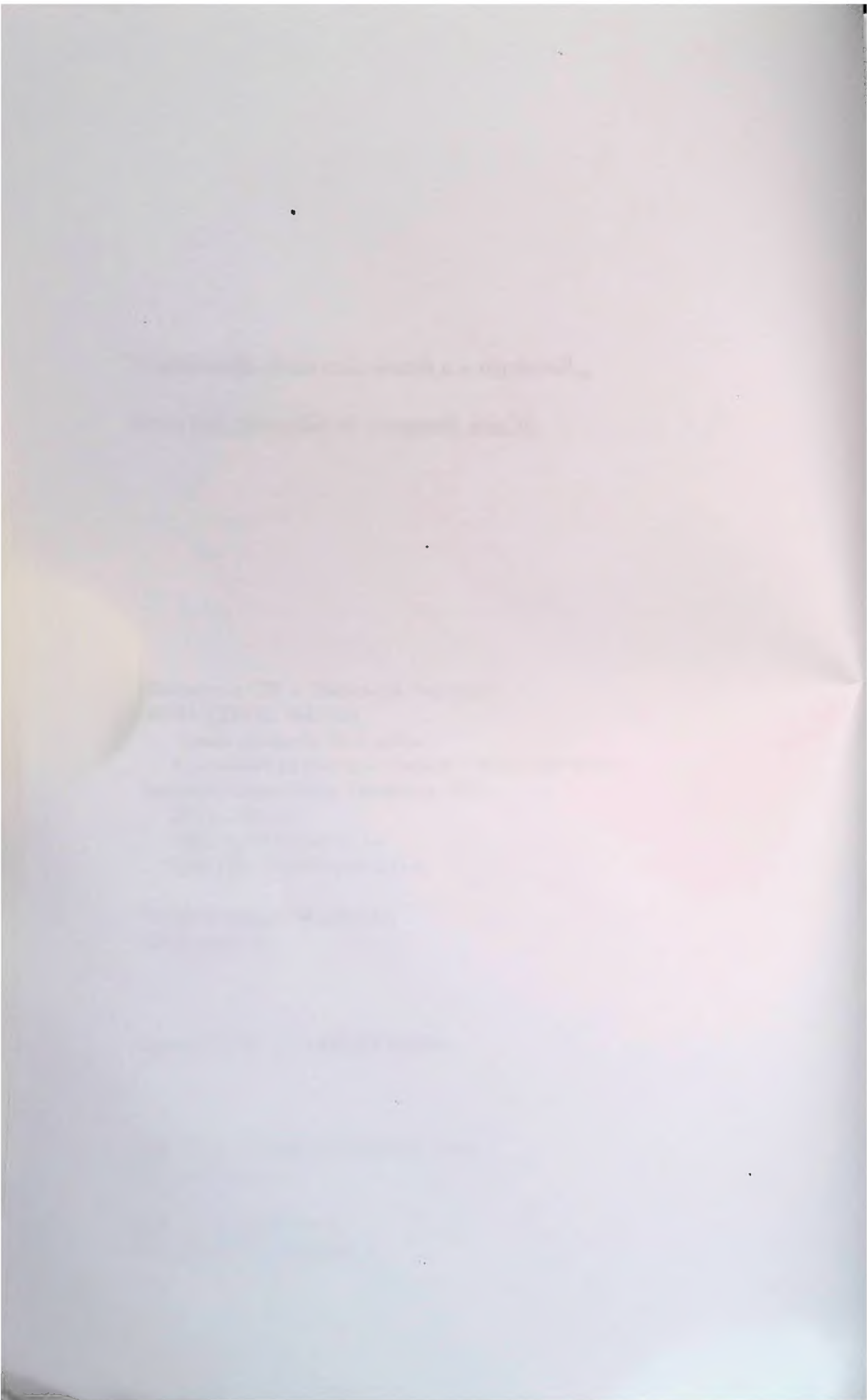
© CURTEA VECHE PUBLISHING, 2006
pentru prezenta ediție

ISBN (10) 973-669-231-0

ISBN (13) 978-973669-231-4

„Revoluția e o femeie fără surâs, domnișoară!”

(Caius Bengescu în *Gioconda fără surâs*)



Uneori, ai vrea să scapi de cinematograful ca de o boală. Mulți artiști nu au fost ocoliți de acest demon al dorinței de eliberare. Unii nu au încotro. Sunt condamnați să trăiască, așa cum ai trăi cu o boală, cu cinematograful. Degeaba mi-a spus Malvina Urșianu, într-o zi: „Nu mă mai gândesc atât de mult la film, în ultima vreme. Înainte nu trăiam decât din asta, era oxigenul meu. Mergeam pe stradă și decupam tot felul de scene. Barca mea s-a îndepărtat de țărmul acesta, este undeva, hăt-departe, de unde vă fac un semn cu mâna...” Știam că aparține celor fără scăpare.

Nici nu apucase să pună bine piciorul în cinematografie și a fost înlăturată. Multă vreme nu a vorbit despre această traumă. Înainte, nu se putea. Astăzi, din refuzul de a-și etala trecutul ca pe un blazon. Prea o fac atâția. A trebuit să insist pentru a nu-l ocoli.

Îmbrățișată, dar și controversată, noțiunea *film de autor* a străbătut istoria cinematografului din ultima jumătate de secol, răscolind spiritele, impunând noi raportări și definiții. În perimetrul nostru, Malvina Urșianu este printre puținii cinești care au susținut-o de la un capăt la altul al carierei lor. Nu le spune, însă, *filme de autor* ci simplu, filme. Pe generic citim *Scenariul și regia: Malvina Urșianu*, dar nu avem de ce să nu o credem, atunci când mărturisește: „Nu scriu scenarii, scriu filme.“ Fără nici o abatere, dar și fără ambiții programatice. Nu poate lucra altfel.

Ne place, nu ne place, se vorbește despre *filmele femeilor*, nu însă și despre *filmele bărbaților*. Este, și acesta, un fel de a face ordine. Dacă unele doamne nu ar fi semnat cu numele întreg sau, dacă și-ar fi ales un pseudonim, istoria ar fi avut multă bătaie de cap. Cum să descoperi identitatea autorului când de nicăieri nu răsar ticurile *sensibilității feminine*? Malvinei Urșianu îi place să vorbească despre condiția ei de cineast, nu de cineastă.

Zece filme de autor: *Gioconda fără surâs* (1968), *Serata* (1971), *Trecătoarele iubiri* (1974), *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (1980), *Linștea din adâncuri* (1982), *Pe malul stâng al Dunării albastre* (1983), *O lumină la etajul zece* (1984), *Figuranții* (1987), *Aici nu mai locuiește nimeni* (1995, film TV), *Ce lume veselă...* (2003). Zece filme care îi aparțin „precum carnea și sângele” și o constantă fundamentală: raporturile individului cu timpul său. Sunt suficiente argumente pentru un loc în istoria cinematografului nostru. Dar nu despre ierarhii este vorba. Își cunoaște cu luciditate balansul receptării filmelor sale. Ele au stârnit, întotdeauna, porniri extreme: au fost ori iubite, ori respinse. Niciodată potolit acceptate. „Mi-am împiedicat întotdeauna opera, dacă mi se dă voie să folosesc acest cuvânt — spune ea. Când nu voi mai exista, probabil că va apărea o altă percepție. Astăzi, ea se face din simpatiile, dar și din antipatiile ce se referă la persoana mea”. Și unele, și altele sunt ușor de bănuț. Ultimele — mai greu de acceptat. Acesta a fost și rostul convorbirilor cu Malvina Urșianu: o mai bună înțelegere nu numai a unei opere, ci și a unui destin de cineast, a unei cariere în multe privințe atipice.

„În film, nu se vine de nicăieri“

— *Pasiunea pentru cinema era mai rară în generația dvs. Spun pasiune și nu cinefilie, noțiunea ca atare implică ritualuri. Veneți dintr-un mediu social care prețuia, în primul rând, artele nobile, ca să spun așa. Când ați descoperit cinematograful?*

— Foarte târziu. Pentru un tânăr din ziua de astăzi pare ridicol, neverosimil, să vezi primul film din viața ta la 8 ani. Eram în clasele primare, la Drăgășani, la 15 kilometri de satul meu. În orașel nu exista o sală anume. Am văzut *Cruciadele* la restaurantul devenit, ad-hoc, sală de cinema. A fost marea întâlnire a vieții mele. Sună a vorbă mare, dar lumea pe care o descopeream acolo, la mijlocul anilor '30, mi se părea ireală, ținea de fantastic, nu știam de unde vine. Tot ceea ce cunoșteam eu ca spectacol, până atunci, erau înmormântările și nunțile țărănești. Ce să faci un copil de 5–6 ani crescut la țară, în condițiile acelei epoci? Ne bucuram de spectacolul vieții țărănești și al anotimpurilor, pe vremea aceea erau patru anotimpuri, atât de variate, nu ca acum, iar împreună cu cei de vârsta mea imaginam nunți și înmormântări cu păpuși. Atâtea păpuși am băgat în pământ... Nu le-am ținut niciodată socoteala, le lăsam acolo, pentru că luam totul foarte în-serios. Cred că pe urmă le dezgropau alți copii. Așa că am des-



*Elevă a liceului
din Râmnicu-Vâlcea*

coperit filmul ca pe o minune, mi se părea că am asistat la un fel de miracol cosmic, chiar dacă, evident, nu acesta era numele pe care i-l dădeam. Mă întreb ce-or simți cei de astăzi, care se nasc cu filmul așa cum se nasc cu biberonul. Probabil că impactul nu mai este atât de mare. La Râmnicu-Vâlcea, unde am urmat liceul, era un cinematograf, dar numai în cursul superior aveam voie să-l frecventăm. Ne trebuia atât aprobarea dirigintei, cât și a direcției școlii. Mai intram, însă, și pe ascuns, ne proteja proprietarul sălii. Devenisem, cred, o spectatoare pasionată, poate eram chiar cinefilă, fără să-mi atribui, însă, acest nume, ceea ce nu am fost mai târziu, când am ajuns eu însămi cineast. Vocația de cinefil nu are, cred, nici o legătură cu vocația de cineast. Din această confuzie între cele două se pot naște adevărate drame. Ultima se așază în timp, după ce ai asimilat niște lucruri, după ce ai conștiința că descinzi măcar din una dintre artele tradiționale. În film nu se vine de nicăieri. Nu există, cred eu, talent de cineast în stare nativă, filmul nefiind o artă elementară, ci una elaborată. Eu continui să-i spun *de sinteză*, cu toate că formula provoacă reacții de respingere violente din partea unora.

— *Nu are un dosar prea bun. Nu este singura care a intrat la noi pe o cale greșită, aceea a unei anumite estetici sovietice compromise, de aici respingerea formulării.*

— Pentru că se înțelege prost. Sinteza cinematografică nu înseamnă un cocktail, pui de toate într-un shaker, îl agiți și pe urmă vezi tu ce iese. Până și imaginea propriu-zisă este rezultatul unei sinteze, înseamnă lumină, culoare, unghi, mișcare de aparat. Filmul este, în ultimă instanță, o sinteză în sinteză. Altfel... nu știi plastică, nu știi fotografie, istorie, literatură, dar vrei să faci film. Mă și mir cum nu le este frică, unora, să pătrundă într-un univers atât de complex, cum este cel al filmului, neînarmați cu nimic.

— *Instinctul nu este de ajuns? Sau pasiunea? Poate amândouă la un loc? Mă gândesc nu mai departe decât la câțiva mari cinești contemporani, ca Emir Kusturica, Lars von Trier.*

— Când spun „a veni de undeva“ nu înseamnă că văd cineastul ca pe unul care trebuie să fi fost, neapărat, înainte, pictor sau

scriitor. Nici eu nu am scris proză, bănuiesc că aş fi putut, dar am fost întotdeauna fascinată de punerea în cadru, de decupaj. Când eram foarte tânără, mergeam pe stradă şi mă gândeam cum aş fi făcut eu un cadru din filmul altcuiva, fără să ştiu că asta se numeşte decupaj. Nu cred că se poate veni în această profesie într-o stare de inocenţă, liber de orice atingere cu alte arte. Filmul, aşa cum îl văd eu, este ca o cetate nouă, construită cu pietrele altor vechi cetăţi. Poţi să nu ştii meseria propriu-zisă, datele ei tehnice. Asta se învaţă. Oricum, fiecare are propria lui ecuaţie, fiecare ajunge pe alte căi la conştiinţa vocaţiei pentru arta filmului. Greu nu este, cum s-ar putea crede, să demonstrezi altcuiva că ai această înzestrare, greu este să ai tu însuţi revelaţia acestei vocaţii. Te poţi naşte poet, dar cineast devii. Posibilul talent pentru oricare dintre artele tradiţionale se poate detecta cu relativă uşurinţă. Poţi, cât de cât, să dovedeşti că ai voce făcând vocalize. Un creion şi o coală de hârtie pot asigura un control minim asupra talentului plastic. Cel literar este, şi el, mai lesne verificabil. Vocaţia pentru film se confundă cu aventura. Oricât de arzătoare ar fi pasiunea pentru film, ea nu implică şi talentul materializării ei. Justifică doar riscul de a merge pe un drum care poate duce nicăieri, un risc mai mare decât în oricare altă artă. Filmul, cu tot ceea ce presupune el ca proces de concepţie şi realizare, se lasă mai anevoie desluşit unui om din afara lui. Până nu-i cunoşti universul tehnic care face posibilă imaginea transfigurată, nu poţi visa la bucuriile unui realizator. Ai, asupra filmului, doar o perspectivă de cinefil şi nu de cineast. Când vii către această artă cu sentimentul vocaţiei insuficient structurat, trebuie să trăieşti măcar o certitudine, şi anume aceea că ai de spus ceva. După aceea, bineînţeles că te poţi lăsa în seama instinctului. El te poate duce şi singur acolo unde trebuie, îţi spune ce anume să înveţi, de unde trebuie. Poate că gena acestui talent nu s-a constituit încă. Este un talent de formare. Nucleul lui se află într-una dintre artele clasice. O analiză subtilă poate descoperi talentul înlăuntrul căruia cineastul şi-a construit universul său filmic.

— Este adevărat că mulți au venit din teatru, din literatură, din artele plastice, vezi Visconti, Bergman, Fellini, Wajda și alții, dar, foarte curând au apărut fanaticii „copii ai Cinematecii“. La *Nouvelle Vague* a aparținut unor tineri care nu se îndeletniceau cu literatură. Scriau, ce-i drept, dar tot despre cinema. În rest, vedeau filme și înființau cinecluburi, Truffaut, Godard, Rivette.

— Cât a durat, ca mișcare, Noul Val? Dacă a rămas în istorie, tot cele câteva vârfuluri i-au asigurat locul. Poate generațiile de după noi, născute în epoca video, vor avea filmul intrat în reflex, ca să zic așa, ele își vor putea afirma un talent „născut pentru film“. Până una alta, eu știu că generațiile vechi au trebuit să muncească enorm pentru a ridica această construcție arborescentă, cu baza înfiptă, aparent, într-un singur metru pătrat. Rădăcinile ajung, însă, în istoria necunoscută. Filmul îmi apare ca un continent nou, ivit din ape, sub ochii lumii contemporane. Eu am făcut Istoria Artelor nu pentru a deveni muzeograf. Simțeam că trebuie să pășesc în cinematograf pe un teren solid. Am urmat cursurile maestrului Jean Georgescu din aceleași motive. În anii liceului văzusem *O noapte furtunoasă* și mă uimise.

— Ce anume vă șocase, atunci? Ar putea fi asociat acel moment cu ceea ce numeați sentimentul vocației pentru film?

— Mi-ar fi greu să regăsesc starea aceea, de demult, dar mi-am dat seama că se poate visa la film în România. Abia terminasem liceul, mă așteptam să văd o operă de amator, nu știam cine este Jean Georgescu, de aceea totul a avut intensitatea unei explozii. Pentru asta i-am rămas recunoscătoare toată viața, mi-a deschis calea, mi-a luat lutul de pe ochi, nu știu cum să spun. M-a pus pe gânduri, m-a făcut să mă întreb dacă aș putea să-mi găsesc un loc în această lume a a filmului.

— Ce era, în fapt, acel *Curs experimental de cinematografie*, cum se numeau lecțiile lui Jean Georgescu?

— Adevărul este că acolo se formau actori. Maestrul era foarte sever, accepta puțini elevi. Printre altele, trebuia să fii de o mare moralitate. Îmi amintesc că se prezentase o tânără teribil de



Directorului nostru, interpretat de Alexandru Giugaru, i se aranjează cravata de către tânăra asistentă de regie Malvina Urșianu, sub privirea autorului filmului, Jean Georgescu.

frumoasă, dar cum avea o reputație de demimondenă, nu a fost primită.

— Cum ați ajuns eleva lui Jean Georgescu?

— Văzusem o notă într-un ziar, în care se anunța o selecție, mi-am zis să mă duc și eu, dar, în ziua examenului, încă mai stăteam pe gânduri. În cele din urmă am ajuns. Eram ultima. Mi s-a dat să citesc un fragment din Caragiale; l-am citit bine, datorz asta profesoarelor mele de română și de franceză din liceu, lor le sunt recunoscătoare pentru că știu să rostesc bine o replică. În special profesoarei de franceză, extraordinara domnișoară Pompilia Eliade; era o adevărată maestră în citirea unui text clasic. Avea rigoare dar și umor, uneori sarcasm, o impecabilă punctare a sensului frazei sau al versului. Printre altele, ea m-a dezbatat și de vorbirea mea repezită, oltenească. Îi datorz enorm. Revin la Cursul de cinematografie. L-am urmat doi ani. Părea o inutilitate, ce să faci într-o cinematografie aproape inexistentă? Apoi, ne forma ca actrițe, iar pe mine nu asta mă interesa. Era,

însă, singura posibilitate de a intra în contact cu un cineast reputat și cu filmul. Am studiat, în continuare, Istoria Artei, de atunci mi-a rămas impulsul identificării și al datării obiectelor, de cum îmi cade ochiul pe ceva. La sfârșitul anului III a trebuit să părăsesc, însă, Institutul. Începuse „lupta de clasă”. Mi s-a cerut o taxă corespunzătoare averii părinților mei, dar bănuita avere nu mai exista de un an sau doi. Odată cu exproprierea ni se luase tot. M-am angajat ca asistentă de regie la Jean Georgescu, realiza atunci scurtmetrajele *Pădurile* și *Petrolul*, prin 1948. Postul meu era de scenografă, singurul liber în schemă, dar făceam asistență de regie.

— *Mi se pare sau chiar ați „jucat” în anii aceia și într-un film al lui Jean Georgescu, În sat la noi?*

— Apăream și eu, eram o femeie care voia să intre în colectivă. Ceea ce îmi aduc aminte este că nu-mi plăceau deloc replicile. Era o epocă de total primitivism cinematografic, dar cine era serios putea să învețe și de aici ceva. Când am devenit asistenta lui Dinu Negreanu, mi-am dat seama, curând, că regizorul nu se prea descurca cu direcția în cadru și cu logica unghiului de filmare. Nu știu cum se făcea, dar inamicii și „amicii”, ca să spun așa, trăgeau, cu toții, în aceeași direcție. Eu învățasem asta pe cont propriu, ca și multe alte secrete ale regiei de film, ceea ce mi-a creat, apoi, și o oarecare reputație de „copil teribil”.

— *Ați ales de foarte tânără cinematograful. Opțiunea aceasta, mai puțin obișnuită în generația, dar, mai ales, în mediul dvs., nu era, cumva, și o provocare la adresa lumii din care veneați? Sunteți descendenta unei cunoscute familii de moșieri vâlceni. Pentru ce fel de viață era pregătită domnișoara Malvina Urșianu?*

— Pentru ceea ce se numea o viață mic-burgheză. Părinții mei voiau să urmez Dreptul, ceea ce am și făcut vreo doi ani, dar nu m-a încântat deloc. Nu am știut niciodată să descifrez un articol de lege, de aceea nu am știut niciodată, și nu știu nici astăzi, să-mi apăr drepturile. În familia mea nu se cunoștea prea bine cu ce se ocupă un regizor de filme, mama s-a uitat într-un dicționar, să se lămurească, să vadă cam ce ar putea să însemne această profesie. Poate era, cumva, și o provocare din partea mea. Faptul

de a mă fi rupt de familie, la 18 ani, nu a fost, însă, un act de bravură, ci singura posibilitate de a-mi câștiga existența.

— *Erați mândră, erați fericită în această libertate ?*

— Mă simțeam mai puțin singură. M-am gândit, de multe ori, de unde se trage această neputință a mea de acomodare. Eu nu am petrecut niciodată, nici atunci când eram tânără, chiar dacă aveam ocazia. De unde vine? Probabil dintr-o copilărie foarte frustrată. Singurătatea copilăriei mele se explică, poate, și prin originea socială. Am avut norocul să mă nasc și să cresc la țară, dar nefăcând parte din același mediu cu cei de vârsta mea, eram foarte izolată. Mă mai duceam și eu, cu copiii, pentru că nu am simțit niciodată nevoia „despărțirii în clase“, nu înțelegeam de ce nu pot fi prietenă cu toți. Îmi aduc aminte cum fugeam cu cei din vecini, să smulgem buruieni pentru porci. La 7-8 ani, cunoșteam toate bălăriile. Dădeam iama, cu copiii din împrejurimi, prin culturile noastre de câpșuni. Paznicii nu aveau ce să le facă, erau, ziceau, ei, cu *fata stăpânului*.

— *Să înțeleg că nu erați un copil supravegheat?*

— Mai degrabă neglijat. Nu s-a interesat nimeni, bunăoară, să vadă cu ce cărți îmi petrec vremea. Citeam tot ceea ce găseam prin casă. Până să mă duc la liceu, trecusem cam prin tot ce însemna literatură clasică românească și universală. Descoperisem cărțile în biblioteca fratelui meu mai mare. Vechea bibliotecă a familiei fusese distrusă în timpul primului război mondial, conacul nostru aflându-se în calea trupelor germane de ocupație. Îmi amintesc, printre altele, din copilărie, de o *Cenușăreasă* cu desene fabuloase, cred că atunci mi s-a deschis dragostea pentru pictură, pe care o am și astăzi. Mai târziu, în clasa a VI-a de liceu, la lecția despre Renaștere, profesoara de istorie ne-a adus unul dintre albumele faimoasei colecții Propiläen Kunst Geschichte. Atunci mi s-a fixat, pentru totdeauna, pasiunea pentru artele plastice. De altfel, din anii de studii, cea mai frumoasă perioadă, cea mai interesantă, a fost cea a liceului de la Râmnicu-Vâlcea, un liceu de excepție. Aveam colege din toate clasele sociale, unele profesoare erau, cum v-am spus, strălucite. O pomenesc și acum, în rugăciunile mele, pe Pompilia Eliade. Ea nu a știut niciodată cât de mult

am iubit-o. Am o infirmitate, nu pot exprima ceea ce iubesc atunci când trebuie, o fac când este prea târziu. Acum mă răscumpăr cu slujbe și rugăciuni, după ce nu am văzut-o 50 de ani. Din cauza acestei infirmități, am pierdut și multe prietenii. Vedeți, nu ne putem purta unii cu alții ca și cum am muri a doua zi. Lumea mă crede o ființă rece, dar eu am nevoie de prietenie și sunt recunoscătoare fiecărui om care mi-o arată. Norocul meu a fost că am avut echipe care m-au iubit, am împărțit cu ele sărăcia mijloacelor cu care am lucrat. Nu am avut niciodată condiții privilegiate, deși se spunea că la *Lăpușneanu* aș fi avut un deviz ca la Hollywood. Până și cascadorii, nu mulți, nu era un film de cascadorie, m-au iubit pentru că i-am tratat cu același respect cuvenit oricărui actor. Cinematografia noastră nu s-a purtat generos cu ei.

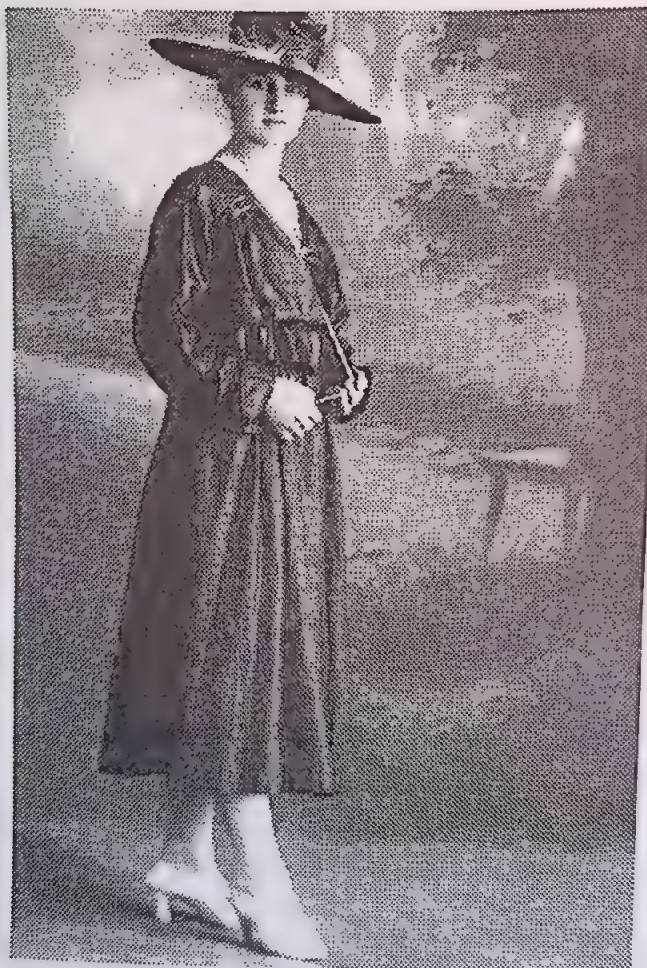
— *Lumea vă crede mai degrabă distantă, nu neapărat rece. Poate a fost la mijloc și o prejudecată ce a funcționat în mediul cinematografic în care ați intrat, legată de originea dvs. Oamenii erau intimidați, cred, și de casa aceasta, cu lucruri care respiră o anumită noblete.*



Casa părintească din comuna Gușoieni, Vâlcea

— De ce să fie? Trăiesc într-o casă cât se poate de normală, un apartament într-un bloc vechi, bine zguduit la cutremur, de altfel. Cred că este vorba de o prejudecată, oamenii se hrănesc și din „se spune“. Știu că mulți își închipuie că sunt o colecționară. Nimic mai fals. Nu am temperament de colecționară, nu mi-au plăcut niciodată seriile de lucruri, mă amuză când le văd la alții. Asta e tot. Am, cel mult, un temperament de decoratoare, dar mi se pare că este aproape obligatoriu pentru un regizor de film. Ceea ce mi-am dorit foarte mult a fost să reușesc să refac puțin din spiritul casei părintești. Am suferit foarte mult nu atât pentru pierderea proprietăților, a moșiei, ci a casei, când m-am trezit dintr-o dată, fără nimic, doar cu ceea ce era pe mine, cum se spune, aruncată pe la tot felul de gazde ale căror interioare îmi erau atât de străine; tot ce mă înconjurase altădată zăcea cine știe pe unde. Când eram asistentă la *Mitrea Cocor*, am filmat la Drăgășani, o bună parte din acțiune se petrecea la conacul Brătianu, nu departe de fosta mea casă părintească. Acolo era și depozitul bunurilor rechiziționate de pe la marile conace din jur. Îmi aduc aminte, când intram, înăuntru, să iau ceva pentru o filmare, înotam printre lucrurile din fosta noastră casă de la Gușoieni, din dormitorul mamei, din camera mea. Soția directorului fermei, o femeie cumsecade, de altfel, m-a invitat într-o zi la o cafea. Mi-a stat inima când am recunoscut, în locuința ei, fața de masă brodată de mama. Nu am zis nimic, nici că o știu, nici că-mi amintește de ceva. La un moment dat, am văzut intrând în curte o trăsură cu caii noștri. A trebuit să rămân de piatră, pentru că doi bărbați, două personaje cam stranii, mă supravegheau tot timpul, probabil erau securiști care mă aveau în grijă. Într-o zi s-a apropiat de mine un țăran bătrân, mi-a întins un coș, spunându-mi doar atât: „Domnișoară, v-am adus asta“, după care a plecat. Erau struguri de la Gușoieni. Mă mai întreb, uneori, pe unde or fi nimerit toate acele lucruri, dar mai puternică decât imaginea lor este rețineră senzației pe care am avut-o când am intrat în acel cimitir de amintiri. Asta te marchează. De aceea, dincolo de toate cele întâmplate, sunt fericită că am avut o biografie. Cu „autobiografia“ nu am stat bine, dar cu biografia, da, mi-a dat Dumnezeu, mi-a dat soarta trăiri care

m-au ajutat să mă realizez ca cineast așa cum am simțit eu. Fără ele, poate că aș fi făcut filme epice. Așa că povestea „intimidantei” mele case de acum, pentru că de la ea am plecat, nu există decât în imaginația unora. Din păcate, este un obicei cam răspândit pe la noi, acela de a comenta ceea ce nu ai văzut, ceea ce nu știi decât din auzite. Mai este mult de muncit în materie de educație. Cineva, povestindu-mi despre Carol al II-lea, îmi spunea că avea o mare admirație pentru inteligența poporului român și o mare durere pentru lipsa de educație. El, care avea un cap de economist, interesant, de altfel, susținea că România trebuie să-și dezvolte, în primul rând, agricultura și turismul, care duc implicit la civilizație, nu industria grea.



Mama cineastei, Eugenia

— În casa aceasta, în care stăm de vorbă, sunt multe tablouri dar nu văd nici unul de familie, ca în filmele dvs., din care să răzbată tradiția, ascendența. Bănuiesc că în copilărie vă cădeau ochii pe ele, vă povesteau ceva...

— Cine știe pe unde vor fi fost aruncate tablourile... De-abia am putut să strâng câteva fotografii de familie, rămase prin casele unor țărani din comuna mea, ei mi le-au dat. Oricum, simțeam tradiția mai mult din povestirile tatei. Știam că străbunii mei au studiat la Paris, că au fost pașoptiști, că bunicul meu era senator de drept și fondatorul catedrei de Drept Internațional. Tatăl meu era puțin de stânga, nu însă ceea ce se cheamă un om de stânga, pentru că așa ceva era mai greu de conceput. De la el am auzit „suntem ultima generație de moșieri“, fără să spună că regretă.

— O spunea cu mândrie?

— Nu, cu luciditate, pentru a fixa locul în istorie. Era un om de o mare rigoare. Dimineața, trebuia să ieși din casă în haine de zi, oriunde te-ai fi dus. Îmi aduc aminte o scenă. Știu că atunci m-a uns pe inimă. Aveam veri mult mai mari, eu eram cea mai mică din familie. Unul dintre ei își făcea doctoratul în Drept în străinătate. Avea moșie în aceeași comună cu noi. Tata l-a văzut, odată, când țăranii i-au sărutat mâna și, atunci, l-am auzit spunând: „Vii din țara lui *«bonjour madame, bonjour monsieur»* și lași țăranii să-ți sărute mâna?“ Îmi amintesc cu emoție relațiile mamei cu femeile din sat. Oamenii știau că pot veni „la curte“, cum se spunea, ca la o instituție. Prin tradiție, a treia zi de Paști, se lua masa la biserică. Biserica noastră era ridicată de bunicii mei. Toată suflarea comunei, care era mare, avea vreo 12 sate, se strângea acolo. Se abăteau, apoi, pe la noi, unde toată lumea ciocnea câte un ou roșu. Sunt obiceiuri pe care mi le amintesc cu bucurie, de fiecare dată. Când mama și tatăl meu erau erau nași, mergeam și, noi, copiii. Finii veneau la Lăsata Secului cu daruri, nu ceea ce îți aduceau avea importanță — uneori puteau fi câteva fructe, alteori o mână de busuioc — ci obiceiul în sine. Margareta Sterian numea Vâlcea *prefigurarea paradisului* și eu sunt din zona dealurilor, nu din cea subcarpatică, unde locurile sunt dumnezeiești. Muncile sunt foarte grele, în regiunile acelea, cum

spuneam, de dealuri, de vii. Se începea în martie și se termina la îngroparea viei, prin decembrie. Oamenii aproape că nu aveau timp pentru altceva, se bucurau de un singur răgaz, pe la sfârșitul lui august. Atunci, după ce terminaseră cu grâul, cu porumbul, cu via, își trăgeau sufletul vreo două săptămâni, după care se pregăteau pentru muncile de toamnă. La noi se știa, a doua zi după Sfânta Marie se schimba lumina, dacă nu ați fost atentă, să fiți acum, între 15 și 16 august se petrece o spectaculoasă schimbare de lumină. Atunci, începeau să se audă sfârlezele de la vie, le puneau să alunge ciorile, pentru că strugurii dădeau semne că prind să se coacă. Am și acum, în urechi, țiuitul acelor sfârleze, toate dealurile răsunau. Era atât de frumoasă și de odihnitoare muzica aceea, semăna cu toaca de la mănăstire, era o muzică cu sonorități de lemn. După cum am în memorie imaginea primilor copaci care înfloreau. Erau piersicii. Fiecare vie avea piersici și nuci, era nevoie de umbră. Mulți au fost tăiați, din prostie. Duminicile, când se auzea hora în sat, pe la sfârșitul lui august, când se coceau piersicile, iar țăranii bătrâni se duceau în capul viei, să se odihnească, mie mi se părea că era minunea pe pământ. Dacă treceai pe acolo, primeai în dar o piersică, un strugure. Nu se cădea să refuzi. Oamenii s-ar fi simțit jigniți. „Se poate, domnișoară, ești supărată pe mine?” Când aud toate prostiile astea, despre zgârcenia oltenilor... Eu cred că până la război oltenii nici nu știau să vândă. Cei din nordul Olteniei, foarte săraci, erau angajați. Ei erau cei care mergeau cu cobilițele, de li s-a dus vestea, dar nu era marfa lor. Primeau să fie tocmiți de stăpâni. Oltenii erau generoși, boieroși, de unde și povestea celui cu oalele luate de apele Jiului: „Paguba fuse cum fuse, da-mi plăcuse cum se duse.” Îi luase Jiul căruța cu oale, dar omul a stat și s-a minunat cât de frumos le purta apa. Mai degrabă ardelenii sunt zgârșiți. Sau nu, poate, doar foarte chibzuiți. La noi, în Oltenia, se cheltuia mai mult decât aveai. Citiți o carte superbă, *Oltenii de pe Valea Lotrului*, a Sarmizei Crețeanu — o doamnă din lumea de altădată — a apărut acum vreo 20 de ani, o bijuterie. Acolo se pot cunoaște boierii de un cu totul alt soi decât cei din Muntenia. Nu erau *boieri de curte*, ajutoarele din casă, din gospodărie, nu erau



Bunicii, Ion și Malvina Urșianu

acolo pentru a ne slugări în toate cele, nu aveam voie, bunăoară, să cerem servitorilor să ne facă pantofii. Erau *boieri de țară*. A fost o lume cu totul aparte, din care nu a mai rămas nici urmă.

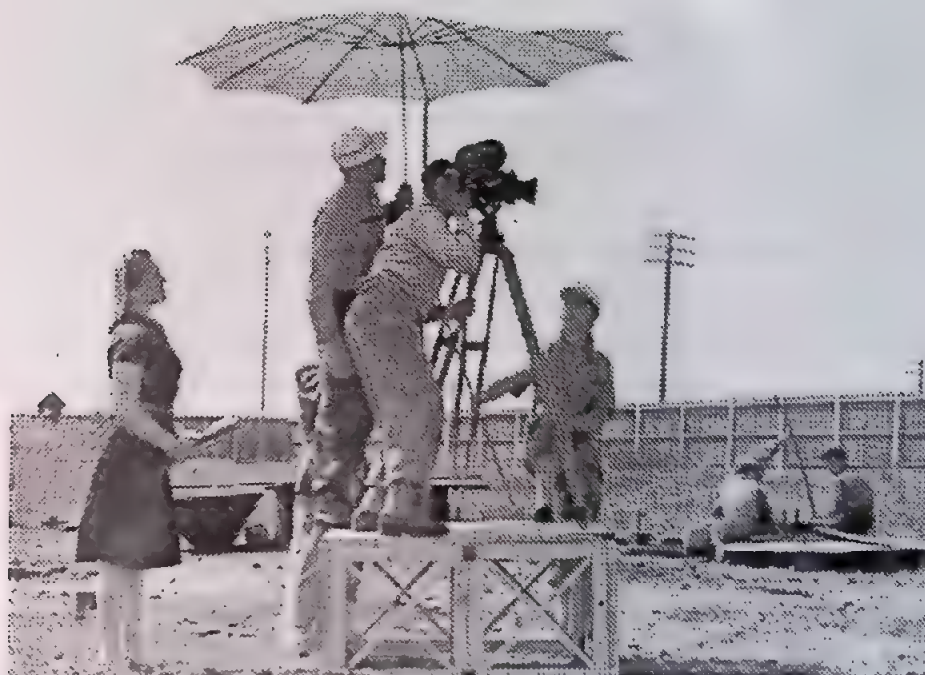
— *Îmi amintesc un vers mai vechi, al lui Dorin Tudoran, cred, „Tații noștri, domni de țară“. Satul în care se întoarce, pentru a-și lua rămas bun, bătrânul domn din filmul dvs. Ce lume veselă ... arată trist de tot. Așa vi se înfățișează el, astăzi?*

— Este o durere fără margini să vezi, în cele mai multe dintre satele noastre, cum Căminele culturale și bibliotecile s-au transfor-

mat în discotecă și baruri, numai bune să-i inspire pe amatorii de violuri, pe cei gata să scoată cuțitul la o privire mai încruntată a unui mesean. Nu știu câți se mai întreabă: care mai este viața intelectualilor de la sate, a agronomilor, atâția câți mai sunt, a medicilor, a profesorilor, a învățătorilor și, nu în ultimă instanță, a țăranilor și a copiilor lor? Este o iluzie să ne închipuim că și-ar putea cumpăra cărți și reviste, prețurile fiind cele pe care le cunoaștem. Singura legătură dintre lumea de la sate și cultură rămâne televizorul, dar nu toate casele din mediul rural îl au. Într-un fel, este mai bine că nu-l au. Cu ce se aleg oamenii de la țară din acest început de mileniu? Nu am observat să se îngrijoreze nimeni de nivelul scăzut al civilizației satelor noastre. Trecerea de la stadiul etnografic la civilizația de tip fermă agricolă nu se face ușor și, în orice caz, nu se face doar de la sine. Pentru acest de la sine ar trebui să așteptăm două-trei generații, până când se va înțelege că acel pământ din jurul casei este de o imensă valoare și că nu poate fi lăsat la voia întâmplării, cultivat cu ce sămânță s-a nimerit să cadă de sus, cu un corcoduș, un gutui cu fructe proaste și alte asemenea „plantații”.

— *Ați devenit „eleva lui Jean Georgescu”, așa cum sunteți trecută în fișele istoricilor. Chiar dacă acel Curs, despre care mi-ați vorbit, era unul de actorie, ce anume a învățat viitoarea regizoare de la un maestru?*

— Toată lumea mă consideră eleva lui, dar sper că nu mi-o veți lua în nume de rău dacă vă voi spune că nu am aderat la modalitatea sa regizorală. Ceea ce mi-a rămas și îmi va rămâne, din școala lui Jean Georgescu, este respectul pentru film și pentru meseria de cineast. Lui îi datorez cultivarea unei adevărate religii. Numai așa a fost cu puțință ca, după anii în care am fost ținută departe de platou, să mai am puterea de a-l regăsi cu aceeași bucurie și emoție. Acest sentiment de respect mă leagă, nu ucenicia propriu-zisă. Ucenicia a însemnat, în afara deprinderii unor



*Primi pași în munca de asistentă de regie:
documentarul Petrolul, de Jean Georgescu*

abilități, statul alături de un om exigent, uneori aproape până la absurd, exigența lui ținea adeseori de manie.

— *De aceea nu ați fost sedusă de modul său de a face film?*

— Nu m-a ispitit maniera nimănui, inclusiv a lui, cu tot respectul purtat. Deși i-am fost asistentă, iar la un moment dat chiar regizor secund, nu-mi plăcea cum se purta pe platou, cum lucra cu actorii. Cred că o dată ne-am și certat. Jean Georgescu putea să inspire respect doar celor care înțelegeau chinul lui. De aceea și era în conflict cu mulți.

— *La începutul anilor '50, când vă făceați ucenicia, ați fost asistentă de regie și pe platourile filmului Mitrea Cocor. Ne aflăm, ca să spun așa, în zorii realismului socialist în cinematograful nostru. Cu ce ați rămas din acea scurtă colaborare cu Victor Iliu?*

— Îmi aduc aminte că stăteam foarte mult de vorbă. Cum veneam de la Institutul de Istoria Artei, unde studiasem și arheologia, mă ruga să-i povestesc despre experiența mea pe șantierele arheologice. Am învățat, în foarte scurt timp, de la Victor Iliu, tot

ceea ce trebuia știut despre unghiurile corespondente și alte noțiuni de sintaxă a filmului, ceea ce se învață la școală în ani buni de studii. Direcția în cadru, cu care nu se glumește, am învățat-o, însă, mai ales văzând filmele lui Ciaurelli, acel discutat și discutabil *Căderea Berlinului*. Asta nu înseamnă că am devenit stalinistă. Nu este puțin lucru să instalezi, pe ecran, certitudinea punctelor cardinale, să induci spectatorului senzația că se pornește de la Răsărit și se ajunge la Apus. Mă întorc la Victor Iliu. Avea o funcție importantă. Dacă ar fi îndrăznit să ceară mai mult pentru înzestrarea cinematografilei, ar fi obținut. Pe vremea aceea, partidul era interesat să dea cinematografilei ceea ce se putea da. Din păcate, Iliu nu a făcut-o.

— *Eu nu am apucat să-l cunosc decât foarte puțin. Poate chiar nu a îndrăznit, poate nu-i era în fire. O colegă de-a noastră, care a stat mai mult în preajma lui, l-a numit, după moarte, „Angelicus”. Părea un om sfios.*

— Nu aș spune. Nu numai filmele sale, dar și tot ce-a scris, sunt ale unuia care știe ce vrea și merge la țintă. De fermecat nu m-a fermecat nimeni, nici măcar o persoană mult mai interesantă decât Victor Iliu, Marietta Sadova, extrem de inteligentă, foarte cultivată, din păcate fără simțul cinematografului. Tocmai pentru că nu am găsit la cei din preajmă reperele pe care le-aș fi dorit, mi-am construit modalitatea mea de a lucra. Îmi aduc aminte ce-a însemnat întâlnirea cu filmele americane de după război, la care am avut acces atunci când a venit George Macovescu la conducerea cinematografilei. Vedeam, pentru prima oară, și alte filme, în afara celor sovietice. Chiar dacă unele dintre acestea din urmă erau excepționale, atunci descopeream altceva. Diferența. Am luat aminte la ceea ce înseamnă meserie, nu ne explica nimeni, am învățat pe pielea mea. Cine are vocație își construiește deducțiile lui.

— *Am sentimentul că, dincolo de respectul cuvenit, i-ați privit pe maeștrii cu care ați lucrat cu o luciditate vecină cu vigilența. Ați luat de la fiecare ceea ce vă lipsea din bagajul dvs., dar cu prudență, ca și cum ați fi vrut să nu vă tulbure o anumită idee pe care o aveați despre ceea ce urma să faceți. Poate astfel se și explică de*

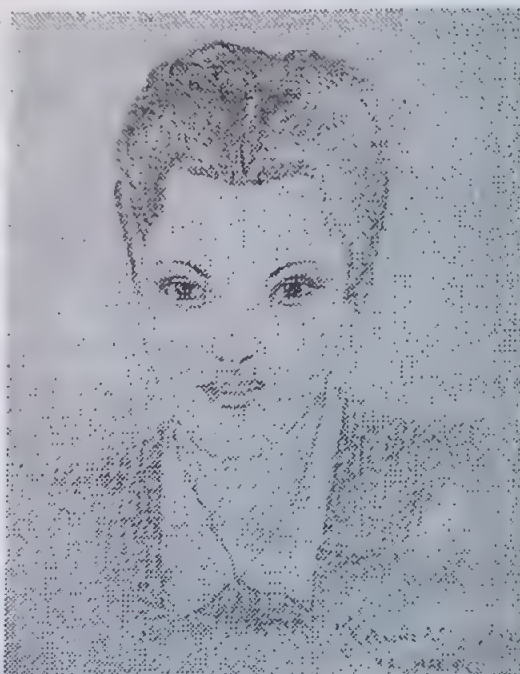
ce, mai târziu, nu ați realizat niciodată un film după scenariul altuia, sau după o carte. Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu nu este extras din Negruzzi. Există, totuși, în arhive, un scenariu semnat de dvs., Bijuterii de familie, după romanul lui Petru Dumitriu. Trebuia să devină filmul debutului dvs. regizoral. Pentru că atâta amar de vreme s-a păstrat tăcere asupra unor momente încețoșate din istoria cinematografului nostru, pentru că nu mai suntem în posesia tuturor documentelor, nici istoricii nu mai știu ce s-a întâmplat, cu exactitate, atunci. De ce nu ați mai făcut filmul?

— Experiența *Bijuteriilor*... avea să fie, pentru mine, cea mai cumplită trădare din partea unui coleg pe care îl luasem în echipă numai din solidaritate. Altfel, nu avea șanse să ajungă pe platou. Chiar în ajunul filmărilor, în urma unor intrigi politice, de care colegul meu nu era străin, mi s-a luat filmul, i s-a dat lui și a acceptat. Puterea absolută se afla, atunci, în mâinile faimosului raion Stalin. De acolo a venit ordinul, așa cum se întâmpla pentru toate domeniile vieții culturale.

— De ce nu vreți să-i spuneți pe nume? Pentru cine se uită într-un dicționar nu este nici un secret. Culmea, pe genericul *Bijuteriilor de familie*, Marius Teodorescu

— despre el este vorba — trece și drept scenarist, alături de dvs. Așa s-a scris istoria. Care a fost pasul următor?

— Mi s-a dat să ecranizez *Vântul de martie*, tot după Petru Dumitriu, spunându-mi-se că pot să lucrez scenariul în deplină libertate. Filmasem cam cincizeci la sută, nu apucasem să fac alegerea materialului, când totul a fost oprit iar eu am fost scoasă din cinematografie. Era epoca în care fiecare breas-



Portret schițat de maestrul Jean Georgescu

lă trebuia să dea rația sa de victime: Mihail Andricu în muzică, Ana Novac în literatură, Militza Pătrașcu în artele plastice. Printre cei aflați, la ora aceea, în 1958, în cinematografie, eu prezentam toate argumentele unui „caz politic“. O săptămână am fost izolată la Mogoșoaia, după care am fost adusă la Buftea. Toată suflarea studiourilor fusese convocată acolo. Nu se poate povesti ce mi-au auzit urechile, ce intenții criminale mi s-au pus în cârcă — „sabotaj ideologic“ — deduse din simplul fapt că personajele „negative“ din film aveau forță. Olga Tudorache, declarată, până atunci, inaptă pentru film, era fabuloasă, nuanțele portretului realizat de ea erau incredibile, într-o cinematografie care se descurca greu și cu epicul. Tot atunci ar fi trebuit să debuteze și Gheorghe Cozorici, filmase câteva secvențe superbe. Nu cred că cinematograful european al vremii avea multe prezențe precum cea a lui Cozorici.

— *L-ați cunoscut bine pe Petru Dumitriu?*

— Nu. Am avut, însă, surpriza să aflu că el a fost cel care a rut, după revoluție, ca eu să ecranizez *Bijuterii de familie*.

— *Nu ați încercat, niciodată, să dați de urma materialului filmat? La Arhivă nu există.*

— La vremea aceea a fost trimis Securității. De la Arhiva Națională de Filme mi s-a comunicat să-l cer eu. M-am întâlnit, odată, la o ambasadă, cu Virgil Măgureanu care mi-a spus că mă cunoaște. „Nu mă îndoiesc că mă cunoașteți.“ El m-a sfătuit să mă adresez Arhivei. Poate s-a distrus, poate zace pe undeva, cine știe.

— *Ați fost eliminată din cinematografie când abia făceați primii pași. Este ușor de bănuir că ședința de demascare nu a fost decât începutul...*

— Un timp am fost în urmărire permanentă, așa cum se obișnuia, și cum casa în care locuiam avea două intrări, cred că Securitatea a cheltuit ceva cu mine. Când s-a făcut un loc liber la Uranus, celebra închisoare de anchetă, am fost ridicată, într-o noapte. Am fost plasată în aceeași celulă cu alte două femei. Una nu mai știu ce făcuse, dar cealaltă avusese de gând să plece în Germania. Era un fel de închisoare politică, zumzăia ca un stup, simțeam o permanentă vibrație, de atâta aglomerare umană.

După toaleta de rigoare, care însemna debarasarea de tot ceea ce ar fi putut înlesni sinuciderea, a urmat confruntarea cu cel care avea să devină anchetatorul *en titre*, socotit un specialist în anchetarea intelectualilor.

— *Ce voiau, de fapt?*

— Să mărturisesc ceva, să scoată de la mine alte nume de posibili „vinovați”. După cum s-a văzut, însă, nu am târât pe nimeni, după mine nu a venit nimeni în închisoare. Speranța mea era că poate mă îmbolnăvesc, poate fac o peritonită — venisem cu o apendicită avansată — trăiam cu sentimentul că nu voi mai ieși de acolo. De sinucis, nu se putea. Mă gândeam că l-am nenorocit și pe Paul (*n.m. — scriitorul Paul Anghel, soțul cineastei*), care nu mai avea dreptul să publice. Un memoriu al lui a ajuns la Gheorghiu-Dej. Mi-au dat drumul înainte de a apărea în instanță. Dincolo de toate, pentru mine a rămas o experiență umană extraordinară. Cum aş fi știut ce înseamnă toată acea epocă, dacă nu aş fi trecut pe acolo? Eliberarea nu a însemnat, însă, și rein-



Cu poeta Aurora Cornu, cea care i-a fost alături în vremuri grele.

tegrarea mea în cinematografie. Aveau să mai treacă încă șase ani — în total opt — în care am stat departe de film. Au fost ani foarte grei. Din fericire, în afară de Paul, cel care mi-a fost tot timpul alături, am avut prieteni care m-au susținut moral: poeta Aurora Cornu, neclintită alături de mine chiar și atunci când frecventarea mea era socotită periculoasă, Miron Radu Paraschivescu, pictorul Ion Mirea, ziarista Tita Chiper, Ilie Purcaru, cel mai bun prieten al lui Paul, foști colaboratori de-ai lui, documentariști de la studioul Sahia, model de colegialitate într-o vreme atât de dură. Cei cu care lucrasem, atât cât am apucat, în cinematografie, intraseră în pământ. Când exista pericolul unei întâl-niri, treceau pe partea cealaltă a străzii. Nu-i condamn, erau timpuri aspre și fiecare ducea atât cât îl țineau puterile. De Geta Dimisianu am fost, de asemenea, foarte apropiată. După revenirea mea în cinematografie discutam, întotdeauna, filmul pe care aveam de gând să-l fac. Ea m-a încurajat să-l distribui pe Ion Iarinescu în *Gioconda fără surâs*, opțiune ce părea riscantă, nimeni altcineva nu-l vedea în acel rol. Acești *altcineva* erau cei care hotărau distribuția unui film, ca și cum nu regizorul este cel care imaginează și construiește fizionomii, caractere. Aurorei Cornu, înzestrată nu numai cu inteligență ci și cu un chip de o mare frumusețe, îi destinasem un rol în *Vântul de martie*, dar nu a fost acceptată. Mi s-a recomandat o actriță, talentată, nu neg, dar nepotrivită personajului. Era soția unui demnitar al vremii. Directorul de atunci m-a sfătuit: „Ia-o, vin vremuri grele și nu vei avea pe nimeni să te apere.“ A avut dreptate. Au trecut opt ani până să fiu „iertată“, iar Paul reacceptat în publicistică. Până la urmă, soarta s-a dovedit bună cu mine. Am revenit în arta pe care o iubeam.

— *Cei care nu se îndoiesc că filmele dvs. sunt autobiografice au, cred, mari dificultăți dacă încearcă să ghicească un personaj, fie și de planul doi, care să semene cu Paul Anghel. Vor fi, probabil, și mai contrariați dacă vor afla cum v-ați cunoscut, chiar „la cinematografie“...*

— Era redactor. Făcuse Școala Mihail Eminescu, de care, astăzi, râde lumea, pentru că, vezi Doamne, au învățat, acolo,

literatură clasică rusă. Ce era rău în asta? Pe acolo au trecut, totuși, scriitori importanți. Pentru el a însemnat și un bine, aproape un confort, după ce vacanțele bătuse șantierele. A colindat țara toată, dar în Basarabia, la Miclăușeni, pe locurile unde îi murise tatăl, în război, a fost o singură dată. Se trăgea dintr-o adevărată dinastie de învățători de pe valea Siretului. Mama lui era o învățătoare foarte cunoscută prin părțile locului. Familia Anghel se bucura de un mare respect.

— *Erați o fată frumoasă, dintre toți cei care v-au făcut curte, nu v-ați oprit, înainte, la nimeni?*

— Așa a fost să fie. Când eram foarte tânără și așa-zis bogată, aveam și un fel de reticență. Mai este ceva. Întotdeauna m-am atașat greu de cineva, dar când se întâmplă este pe viață și pe moarte. Cum spuneam, Paul era redactor la Cinematografie. Pe vremea aceea se țineau celebrele ședințe ce se lungeau câte trei zile și trei nopți. Președinte era Bellu, lucra noaptea, ca la Kremlin, auzise el că așa muncea tovarășul Stalin. Urmau demascări îngrozitoare, pentru niște nenorocite de filme lipsite de orice urmă de idee, dar tovarășu' Bellu avea ceva de comisar al poporului. Merita să-i auzi perorațiile despre „elementele negative” și



O viață trăită alături de scriitorul Paul Anghel, soțul cineastei

„deviaționism“. Îmi amintesc că unul dintre scenariile scrise de Moraru și Novicov fusese respins de Paul și toate tunetele și fulgerele căzuseră pe capul bietului tânăr redactor. Pasiunea lui Bellu era să-ți faci autocritica. Paul nu și-a făcut-o și se aștepta să fie exclus. Erau anii unei cumplite lipse de locuințe. Paul dormea pe unde putea. Nu avea casă. Norocul lui a fost Premiul de Stat luat de Constantin Chiriță. Proaspătului laureat i s-a dat un apartament, iar în garajul în care locuise până atunci s-a mutat Paul. A urmat vara premergătoare Festivalului Mondial al Tineretului din 1953, care a însemnat, pentru noi, o deschidere nemaipomenită. Vedeam străini pe străzi, nu știu dacă vă puteți da seama, puteam sta chiar și de vorbă, ce minune, ca să nu mai spun că se găsea, se „dădea“ și mâncare, băutură. Am fost trimisă împreună cu un grup de la Radio, la Pelișor, acolo l-am întâlnit pe Paul cu care nu vorbisem, de fapt, niciodată. Țin bine minte, ploua, ne-am oprit unul în față altuia ca doi proști, m-a întrebat unde stau și atât: „Trec după-amiază să te iau.“ Mai târziu, mi-a mărturisit ceea ce le spusese și altora: „În clipa în care am văzut-o, am știut că este femeia vieții mele, nu știam dacă este măritată sau nu, dacă are copii, dar știam că va fi soția mea.“ Ne-am căsătorit și am stat, în fostul garaj al lui Chiriță, cinci ani. După șaptesprezece ani am avut prima noastră casă. Atâta trai mizer, în comun, prin apartamente împărțite cu alții, ar fi putut să distrugă o căsnicie.

„Un creator poartă în el vocația utopiei“

— *Lumea care nu vă cunoaște, dar și cei pentru care nu sunteți o străină, au de ce să fie derutați: sunteți, cum aminteam, descendentă unei vechi familii de moșieri vâlceni, Securitatea v-a târât prin închisoare, autoritățile comuniste v-au interzis mult timp să lucrați. În filmele dvs. circulă, la vedere, ideea deosebitorilor de clasă socială, fără însă ca simpatia să fie, întotdeauna, neapărat, de partea clasei căreia îi aparțineți. Și astăzi, când am asistat la atâtea reconversii politice, ați rămas ceea ce se numește un intelectual de stânga. Am avut sentimentul că ceva v-a stânjenit în trăirea condiției ce v-a fost dată la naștere. Poate deosebirea de ceilalți copii din sat? Când ați început să vă dați seama de această „diferență de clasă“, ca să spun așa?*

— În felul meu, devreme de tot, pe la 6–8 ani, dacă nu vă sperie plasarea în timp. Nu înțelegeam, cum am mai spus, de ce pentru ceilalți copii, alături de care făcusem primele două clase primare, eram *domnișoara*. Eram o fire logică sau, dacă vreți să glumim puțin, aveam morbul „luptei de clasă“ genetic înscris în mine. Am crezut, din adolescență, într-o lume în care oamenii să se nască egali în fața vieții, urmând să-și dobândească fiecare locul într-o necesară ierarhie, aceea a valorii probate prin muncă, prin talent. Diferențele se stabilesc pe urmă. Cine acceptă o discriminare, le va accepta pe toate celelalte. În romantismul meu, am acceptat fără să crâcnesc rigorile luptei de clasă, convinsă că

trebuie să plătesc pentru o vină a soartei pe care mi-o asumasem cu toată convingerea: aceea de a mă fi născut într-o clasă socială așa-zis privilegiată. Mai târziu, la Râmnicu-Vâlcea, unde am urmat liceul și unde era o viață politică tumultuoasă, am stat în gazdă cu fete de vârsta mea. Tatăl meu, deși moșier, nu suporta ideea de pension. Unele gazde erau familii de învățători, printre ei se aflau și oameni de stânga. Apoi, tata, se afla în relații bune cu țăranii, nu avea concepția boierului din secolul al XIX-lea. Oricum, pământurile familiei se împutinaseră cu timpul. În generațiile anterioare fuseseră mulți copii și nu exista dreptul primului născut. Relațiile noastre cu țăranii erau patriarhale, într-un anume fel, trăiam ca răzeșii. Asta mi-a dat o experiență de viață, mi-a dat rădăcini. Ideile de stânga, cele care mă interesau, erau ale multor oameni de cultură. În ce să cred? În democrație, desigur, dar aceasta făcea parte din normalitatea vieții, la începutul adolescenței mele. Democrația este o stare. Dincolo de înțelesul clasic, acreditat de istorie, nu căutam și nici nu cred că trebuie să căutăm definiții prea savante democrației. În ultimă instanță ea este și un act de bună-cuviință față de omul de lângă tine, bună-cuviință față de societate. Dictatura este un act de insolență. Este obraznicia unui individ care vrea să-și impună bunul său plac tuturor, este insolența minorității exercitată asupra majorității. Aveam să o cunoaștem din plin și, din păcate, o mai cunoaștem și azi, la scară mai mică sau mai mare. Trebuia să cred și în ceva aflat în spațiul unei lupte pentru idei ce depășeau zona lumii mele. Un creator poartă în el și vocația utopiei. Îndrăznesc să amintesc că stânga a fost, de atâtea ori, și opțiunea aristocrației, nu numai a proletariatului. Eu am fost și una, și alta. M-au interesat idealurile unei alte lumi, insist, numai idealurile ei, nece-rând și neobținând niciodată nimic altceva, decât dreptul de a munci, fiind recunoscătoare că mi s-a dat acest drept. Când eram asistenta lui Dinu Negreanu, nu mi se permitea să merg cu echipa la filmările dintr-o fabrică probabil importantă, din moment ce eu, cu originea mea socială proastă, nu trebuia să aflu ce este acolo. Țin minte că s-a revoltat până și șeful de cadre de la cine-

matografie — încă nu exista Bufta — întâmplător un om cumsecade, un muncitor. Mi-a mărit și leafa, de la 500 la 800 de lei, parcă îmi pusese Dumnezeu mâna în cap, „atâția bani“... Dacă și el a avut curajul să atragă atenția... dar eu eram mulțumită cu soarta mea, mulțumită că această lume mă acceptă. Nu am fost membră de partid — a fi „intelectual de stânga“ nu înseamnă să fii înregimentat în partidul comunist — pot număra pe degetele unei mâini călătoriile în străinătate, în timp ce unii dintre colegi au înconjurat globul, nu am fost nici măcar la festivaluri ale filmelor realizate de femei — și sunt atâtea — nu am călătorit cu Paul nici până la Sofia. Astăzi, nu mai avem loc de atâția disidenți. Cei mai grozavi anticomuniști sunt cei care au beneficiat de pe urma regimului. Când s-au sărbătorit 100 de ani de la 1877, când atâția treceau prin fața conducătorilor și sărutau mâna „doamnei“, Paul și cu mine am organizat un Te Deum la mănăstirea Antim, pentru pomenirea tuturor eroilor de la 1877, începând cu regele Carol, cu Ion Brătianu și celelalte nume proscrie în epocă. Cei patru preoți, printre care părintele Stăniloae, aveau lacrimi în ochi. Poate că un astfel de gest a fost mai curajos și mai nobil, decât niște șarade literare sau cinematografice, cu indescifrabile aluzii la regimul politic. Am încercat, în filmele mele, să vorbesc despre ideea de Revoluție, „această femeie fără surâs“, atât cât m-au ținut puterile, atât cât au ținut puterile cinematografului noastre. Am trăit, alături de atâția alții, sentimentul de paria în propria mea țară, sentimentul celui care crede că i s-a pus o mână blândă pe ceafă pentru a se trezi, apoi, cu fruntea la pământ.

— *Nu ați aparținut, într-un anume fel, clasei dvs., dar vă puteți situa în interiorul unei generații de cinești, aveți sentimentul că aparțineți unei generații? Din afară, păreți o navigatoare solitară, într-o barcă în care niciodată nu s-a mai urcat cineva.*

— Nu am aparținut și nu aparțin nici unei generații. De altfel, nu am urmat niciodată stilul cuiva, după cum nu m-am îmbrăcat după nici o modă. Aproape că nici biologic nu aparțin generației cu care am venit pe lume. Unul dintre eroii mei spune, la un mo-



Malvina Urșianu,
în anii când era asistentă de regie

ment dat: „Eu nu am fost nicio-dată minor.” Prietenii noștri, ai mei și ai lui Paul, aveau cu 30 de ani mai mult decât noi. A fost și un risc, pentru că în viață se înaintează în val. Toți au plecat. Ultimul a fost Edgar Papu. După moartea profesorului Papu, Paul a avut o adevărată prăbușire. Toți acești mari prieteni ne-au format mai mult decât șapte universități. Trecuseră, cu toții, pe la Sorbona, pe la Oxford. De la lucrurile mici ale vieții, la cele mari, ei ne-au învățat. Ne-au acceptat, ne-au iubit. Nu cred că a existat om care să-l cunoască pe Paul și să nu-l iubească.

— *Despre el, nu se știa decât că se trage dintr-o familie de învățători. Dvs. veneați dintr-un neam de boieri, el — din lumea șantierelor vremii, ceea ce părea o incompatibilitate.*

— *Și ce ar fi trebuit să facă? Să se îmbete în Gara de Nord? Au făcut-o, din păcate, atâția din generația lui. Nu avea casă, a dormit ani de zile prin birourile Cinematografiei. Terminase liceul în iunie, ce putea face? S-a dus pe șantier. A fost asta o școală proastă?*

— *Toate acestea nu se mai cunosc, astăzi. O propagandă zgomotoasă, demagogică, la care au contribuit, slavă Domnului, și filmele vremii, cu al lor „Hei-rup, bum, cad munți de fier...” a făcut o apă și un pământ din totul.*

— *Încă nu s-a scris cu rigoarea istoricului despre acea epocă. Îmi aduc aminte de festivalurile de la Costinești. Nu am avut în viața mea o primire mai calduroasă ca atunci, când sute de studenți, pe plajă, nu mai conteneau cu întrebările, mai ales după prezentarea filmului *Figuranții*. Uitau de masă, de plajă, de tot. Trebuia să le aduc eu aminte. Cei mai buni veneau de la științele*

exacte, cele mai interesante discuții le aveam cu politehnicienii, nu cu filologii. De altfel, și astăzi, cei care s-au afirmat în scris sunt, mai ales, absolvenți de politehnică, de matematică. Îi interesa adevărul despre lumea aceea a șantierelor, voiau să știe cum a fost și cu drama colectivizării, cu descolectivizarea. Mă întreb ce le-am putea răspunde astăzi, cui i-a folosit distrugerea totală a agriculturii, toate acele irigații, făcute cu prețul unor sacrificii uriașe. Toate trecerile de la un regim la altul s-au lăsat cu dezastre. În vâlmășagul istoriei, se calcă în picioare biografii, se distrug, ce-i drept, și legende, fără a fi înlocuite, însă, cu adevăruri, ci cu alte legende, false și ele. Nu ne putem urca, toți, pe tancurile istoriei, pentru a fi văzuți. Se mai și moare, cu adevărul lângă tine. „Mai există și o moarte — îmi spunea Paul — am să le trag un chiul...” Din păcate, s-a ținut de cuvânt. Am învățat și această lecție a retragerii în demnitate de la acei prieteni care trecuseră prin mai multe decât noi și care ne-au dăruit dragostea lor, într-o epocă în care, în jurul numelui lor, se țesea, deja, o aură. Avem zeci de scrisori de la Noica. Până când avea să fie izolat la Păltiniș, era legat de Paul printr-o prietenie puternică, se întâlneau în fiecare săptămână, împreună cu profesorul Papu. Visul lui era să-l trimită pe Paul la Paris, cu riscul de a-l despărți de mine. Îmi amintesc că s-a dus să vadă *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, să se convingă dacă este ceva de capul meu. Am fost surprinsă să constat că îl impresionaseră personajele feminine din film. Cât despre Țuțea, până la revoluție, a fost protejatul nostru. Ce personaj fantastic! Nu avem scrisori de la el, pentru că vorbeau ore întregi la telefon. Mi-l aduc aminte, cu un singur dinte în față, cu statura lui masivă, care făcea să-i găsim greu hainele potrivite, căciula îi ajunsese la piele de tocită ce era. Nu știa ce este frica, la cutremur a plecat și el, ca atâția alții, în Cișmigiu, dar cum l-a cuprins somnul, s-a culcat pe o bancă. Avea o foame și un somn de țăran sănătos. Odată, de un Paști, celebra docto-riță Maria Avramescu, — erau prieteni de vreo 40 de ani — i-a promis un miel, dar cum era o femeie cu umori schimbătoare, a uitat. Țuțea apucase, însă, să se laude la toată lumea că va primi

un miel. Degeaba i-am adus noi alte lucruri bune, ce găseam pe atunci, el tot aştepta mielul.

— *Cum era mai bine să fii, în preajma lor? Mai mult spectatoare sau încercaţi să aveţi mingea şi pe terenul dvs.?*

— Aveam discreţia mea. Îmi făcea plăcere să stau cu ei, dar orizonturile mele erau altele. Nu sunt genul de cucoană care se amestecă acolo unde nu-i fierbe oala. Discuţiile lor aveau în vedere domenii care, fără să-mi fie total străine, nu-mi erau familiare. Ar fi fost o lipsă de bună-cuviinţă. Profesorul Papu era uimit de capacitatea lui Paul de a învăţa şi de a interpreta datele. Uneori, îi plăcea să glumească pe seama lui şi îl întreba dacă nu cumva a venit de pe o altă planetă. Când avea nevoie de ceva, se apuca de studiat. A luat până şi câteva lecţii de matematică de la profesorul Solomon Marcus. După plecare, când am vrut să pun ordine în biblioteca lui, să văd dacă pot renunţa la ceva, am descoperit, pe marginea cărţilor citite pentru cele zece volume *Zăpezile de acum un veac*, adnotări ce erau, ele însele, tot atâtea cărţi. M-am simţit vinovată că, poate, nu i-am spus, la vremea potrivită, toată admiraţia mea. Prezenţa lui în viaţa mea a însemnat totul. Întotdeauna am socotit că nu am trăit, cu adevărat, înainte de a-l fi cunoscut, după cum cred că nici nu mai trăiesc, după ce el a plecat. Nu mă mai bucură nimic, nu mai am pentru ce să lupt. Dacă ar fi fost el singurul meu spectator, tot m-aş fi străduit să lucrez. Nu pot să atribui legătura noastră numai iubirii, a fost mai presus de orice fel de dragoste.

— *Nu vă recunoaşteţi în generaţia căreia, formal, îi aparţineţi. V-aţi îndepărtat, într-un fel, de clasa dvs. Sunt elemente ce prefigurează propensiunea dvs. pentru momentele de ruptură ale istoriei şi care alimentează tentaţia de a considera unele dintre filmele pe care le-aţi realizat drept autobiografice. Ştiu, însă, că nu acceptaţi caracterizarea. De ce ?*

— Ceea ce există în filmele mele este un anumit sentiment al epocii, dacă asta poate fi numită autobiografie. Pe vremea filmului *O lumină la etajul zece*, un consilier de la Jilava rămăsese uimit cât de bine cunosc regulile de la închisoare. Sunt lucruri ştiute



Portretul cineastei, semnat de Magdalena Rădulescu

din alte împrejurări, din alte zone și topite în mine. În biografia unui artist nu se adună doar întâmplările vieții sale personale. Se regăsesc, acolo, și experiențele lumii în care trăiește, dramele, eșecurile, victoriile, dacă sunt. Cred că a fi cineast este mai mult decât o profesie, este o menire. Când toate acestea țâșnesc la suprafață, sunt mai reale decât propriile trăiri. Bineînțeles, universul unui cineast este subiectiv. Toată lumea este de acord că altfel arată o floare a soarelui în pictura lui Van Gogh, altfel în tablourile lui Pallady sau Vasile Grigore. Din păcate, această acceptare, firească în alte arte, nu mai operează întotdeauna când este vorba despre cinema. Noi ne împiedicăm de atâtea ori de o prejudecată în numele căreia universul de pe ecran trebuie să fie identic cu cel cunoscut din realitate, din „viața de zi cu zi”, din actualitate, așa cum o știu cei care ne văd sau comentează filmele. Unii concep actualitatea în artă, mai ales în film, ca pe o „poză la minut”. Există „consumatori de artă” nedispuși să renunțe, nici în ruptul capului, la pretenția de a se recunoaște în *imagine* pe ei, cei de acum, de aici, din această clipă. Scurt și precis. Fără multe bătăi de cap. „Nu se apropie de realitate” este un reproș auzit de atâtea ori la adresa filmelor, ca și cum ea, realitatea, ar fi un fel de punct fix, unic, pe care unii îl contemplă și, eventual, îl ating cu mâna, la capătul unei întreceri „cine ajunge primul”. Pe de altă parte, artistul nu este nici un pictor monden, gata să își flateze modelul. Unii îl văd chiar ca pe un fotograf de bălci, unul dintre aceia care își pun *subiectele* în cele mai eroice atitudini, vânând feline în jungle de carton. Realitatea artei este un comentariu — care nu exclude polemica — al autorului, este portretul lui Arghezi făcut de Corneliu Baba, chiar dacă Arghezi — nici el! — nu a vrut să se recunoască. Într-un anume fel, cineastul se comportă ca un avocat, pledează o cauză, aşază luminile și atacă din unghiul apt să favorizeze expresivitatea. Tot bucureșteanul cunoaște străzile orașului, pe unele mai bine, pe altele după cum s-a nimerit. Dacă nu găsește, într-un film, un anume loc unde întâmplarea l-a adus, cândva, rămâne cel puțin nedumerit. Transformarea unui peisaj, în aparență oarecare, într-o stare de spirit, accederea la jocul secund fără de care nici nu

am putea concepe celelalte arte, este un drept mai greu de acordat cinematografului. Vechiul paznic, prejudecata „copiei fidele a realității“, nu a atîpit. O astfel de înțelegere care absolutizează cotidianul exclude orice posibilă discuție despre raporturile dintre actual și contemporan. Un tânăr spectator îmi spunea că nu-l interesează ce se petrecea prin anii '50-'60, când nu se născuse sau era prea tânăr. Pentru el, actual era doar ceea ce se întâmpla sub ochii lui. Din păcate, există și regizori incapabili de a concepe, mental, o altă structură sufletească decât a lor. Nu-și dau seama că, astfel, își fac publică incompatibilitatea cu arta. Multă vreme cinematografia noastră a arătat ca un vast teren pe care au fost plantate indicatoare în toate sensurile, cele mai contradictorii cu putință. Am asistat la o forfotă de oameni angajați în direcții ce nu duceau nicăieri, doar se întretaiau cu ale altora, când nu se întâlneau cu propriile lor direcții. Îți venea să strigi, într-un megafon uriaș: „Stoop, încetați, odată, cu bâjbâiala asta.“ Cei din viitor vor trebui să facă uz de o mare știință arheologică pentru a descoperi, sub straturile de peliculă, adevărul lumii în care am trăit, dincolo de falsul în roz, ca și de ceea ce aș numi falsul în gri. Ultimul a venit să înlocuiască un păcat vechi cu unul nou, pitorescul agreabil cu pitorescul sordid. Dacă spectatorul contemporan poate amenda pe loc falsul, cel de după noi are dreptul să se îndoiască, să se întrebe: a fost cu putință ca un cineast care a străbătut în viața lui o epocă, să o înțeleagă și să o exprime greșit? Cred că aceasta este drama filmului căruia noi îi spunem de *actualitate*, mai gravă decât cea a filmului istoric.

— *Vorbeați despre un anumit sentiment al epocii. Cum arată din colțul dvs. de observație timpul pe care îl trăim?*

— Într-un anume fel, continuăm să fim un popor cu o puternică natură seismică. Atâtea catastrofe naturale sau cele istorice au ras din temelii epoci de cultură și civilizație, încât fiecare generație a trebuit să o ia de la capăt, să reînceapă construcția. Chiar și pe plan familial, nu numai istoric. Îmi aduc aminte că ceea ce au avut străbunii mei nu au avut strămoșii, ceea ce au avut bunicii nu au avut părinții, ceea ce au avut părinții nu am mai avut eu. Noroc că, în ceea ce mă privește, am terminat cu grijile astea.

Dar nu este vorba numai de catastrofe. Noi înșine, ca indivizi, avem tendința de a risipi o moștenire, fie ea materială sau spirituală. Fiecare generație se crede îndreptățită, din orgoliu, din neînțelegere, să o ia de la capăt. Cazul celor păstrători este considerat o infirmitate, dacă nu cumva sunt socotiți chiar dăunători societății. Din zidurile vechilor cetăți am făcut magazine, grajduri, cotețe, lăsând în sarcina arheologilor de peste veacuri să recompună imaginea unei civilizații în care nu mai crede nimeni, din lipsă de probe materiale. Povestim cu disperare străinilor că pe locurile fără noblețe istorică pe care le văd azi, în București, au fost Curțile Brâncoveanu, de un fast și o civilizație ce le apropiu de cele mai frumoase așezări ale Occidentului. Nu au mai rămas nici măcar ca imaginație, nu ca amintire. Chiar când este cunoscută, istoria noastră nu este crezută în tot tragismul ei. Te întrebă câte unul, cum mi s-a întâmplat mie cu un străin, după ce a văzut *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, „Cum doamnă, dvs. ați avut asemenea prinți?” Ce să le spui, că, bunăoară, Movileștii erau principii moldavi la ale căror curți se foloseau tacâmurile cum nu se prea întâlneau în Europa, la epoca aceea...? Oricât patos și oricâte date am pune noi, în pledoaria noastră, străinul rămâne sceptic.

— *Dar tânăra generație?*

— Tot atât de sceptică. De ce ar fi dispuși tinerii să asculte brașoavele bătrânilor? Plângem pentru soarta unor vile — de unde o fi apărut acest termen aplicat oricărei construcții ce nu are valoare decât pentru proprietarul ei? — dar am lăsat să se ruineze acea minune cândva impecabil restaurată, palatul Mogoșoaia, cel de la Potlogi. Anii de delăsare de după 1989 au distrus mai mult decât tunurile Revoluției. Suntem moștenitorii unei țări ale cărei testamente au fost pierdute sau distruse.

— *Milan Kundera vorbea și el de un testament rătăcit. De unde trebuie să vină, totuși, salvarea.*

— Pe noi ne va salva, poate, limba română. Pe aceasta nu am reușit să o distrugem, încă. Facem mișto de tot și de toate. Nu luăm în serios lucrurile grave, dar le exacerbam pe cele minore. Am început să nu mai deosebim esențialul de neesențial, proba

cea mai concludentă a inteligenței unei societăți. Ca popor și ca indivizi nu am avut niciodată vocația sinuciderii. Am dobândit-o și pe aceasta. Ce încercare ne mai trebuie ca să ne trezească din această stare de drogare?

— *Suntem, oare, nepregătiți pentru aerul prea tare al libertății?*

— Libertatea se cucerește, democrația se creează. Ne ia prea mult timp pentru a ne educa în spiritul principiilor democrației, cu codul ei de drepturi dar și, în egală măsură, de obligații. De la simpla politețe față de un alt om până la marile obligații sociale, totul se învață, se deprinde. Viața socială nu este o autostradă; dacă vrei, este un drum cu multe ocoluri, cu refugii, cu bifurcări neprevăzute, cu gropi, cu indicatoare false. Nu se poate veni total needucat în această cursă în care trebuie să ai grijă de tine și, în egală măsură, de ceilalți. Mila creștină nu ajunge.

— *Există legea care sancționează. Când există...*

— Trebuie să existe, însă, și oprobiul public. Dar atunci când hoții și criminalii sunt tratați cu considerația cuvenită oamenilor cinstiți — dacă nu chiar mai multă — de către o societate intimidată de bani, intimidată de aroganța lui „știi, bă, cine sunt eu?” scara valorilor se răstoarnă. Mărturisesc că nu am nici o idee în privința realizării tranziției economice de la o epocă la alta, sunt convinsă că este un proces extrem de greu, dar sunt, de când mă știu, un observator atent al societății, știu să văd oamenii și cred că tranziția morală este și mai grea. Patru decenii și mai bine am fost niște animale ținute într-o grădină zoologică. Unii în cuști, alții circulând mai liber, pe alei. Primeam tainul de nutreț care ne scutea de grija zilei curente, iar la cea de mâine nu ne gândeam, nu ne privea, era treaba altora. Apoi, ni s-au deschis cuștile și porțile, am fost eliberați și trimiși în natură. Cei care apucaseră să mai meargă pe aleile grădinii zoologice s-au mai descurcat. Ceilalți nu aveam exercițiu, ni s-au atrofiat mușchii, cei trei pași în sus și în jos nu ne-au pregătit pentru curse mai lungi. Am trăit, ani de zile, între muțenie totală și urale. Am trecut de la liniște la un vacarm în care ideile nu se mai aud. Răzbat țipetele, dar cei cu capacitatea toracică mai mică riscă să nu fie auziți niciodată. Au apărut noii baritoni ai tribunelor, ne-au acaparat timpanele, incapabile să

mai sesizeze vocile cu adevărat umane. Libertatea ne-a descătușat limba înainte de a ne descătușa mintea. Uneori, am sentimentul că mulți dintre noi suntem asemenea acelor viețuitoare vulnerabile, care nu știu să vâneze. Nu știm pentru că nu am fost învățați de mici, instinctele de conservare au slăbit, colții ne-au fost smulși și iată cum o generație sau două suntem destinate pieirii.

— *Nu ar fi nici prima, nici ultima oară, în istorie. Fiecare generație are, cred, sentimentul că este una de sacrificiu și posedă setul ei de argumente pentru a-l susține.*

— Știu, dar voi spune că accept să mă sacrific pentru un ideal al meu. Din păcate, suntem mereu sacrificați pentru idealul altora. Mai simplu spus, murim ca proștii. Cine are cap „ajunge“, „se descurcă“, numai că nu se spune ce fel de cap trebuie să ai, capul domnului Cataramă, capul domnului Patriciu, al acelei doamne, cum se numea? Lili Kent, și al altora a căror inteligență economică rămâne un mister de nedescifrat?

— *Recunosc în această vehemență tristețea unuia dintre personajele dvs. din filmul cel mai recent, Ce lume veselă... Bătrânul unchi spune, la un moment dat: „Eu mi-am făcut datoria de martir al epocii și chiar al epocilor.“ Leonora, fetița din Pe malul stâng al Dunării albastre, cară, în finalul filmului, un masiv tablou de familie, prea greu pentru ființa ei plăpândă. Acest portret, al mamei, era o povară sau alta era semnificația: salvarea amintirilor?*

— Era o povară pe care o va purta toată viața. Se va salva desculță și în cămașă. Intra în noul regim deposedată de tot ce avușese, doar cu această povară a *portretului*: un trecut greu de dus.

— *Dvs. nu ați intrat cu această povară?*

— Pentru mine, despărțirea a fost atât de bruscă, încât m-am trezit, la 18 ani, fără nimic. Eram foarte tânără și m-am atașat repede de lumea care m-a primit. Chiar și atunci când am dat cu capul de nori, în sufletul meu îmi spuneam că idealul este una și practica, alta. Nu înțeleg de ce unii refuză să accepte că natura umană este atât de diferită. În afara dreptului la muncă, nu am avut alte avantaje. Dintre cei care mă persecutau înainte, unii sunt disidenții de astăzi.

— În toate filmele dvs., chiar și în cele care ar putea fi socotite intimiste, cum este cel de debut, *Gioconda* fără surâs, istoria nu poate fi ocolită. Ea pătrunde în țesutul profund al relațiilor dintre oameni, marchează pentru totdeauna existențe, deturneză destine. Aș spune că personajele se nasc din rațiuni sentimentale, dar se întâlnesc, toate, pe terenul reflexivității. Nu a trebuit, însă, să imaginați — cu o singură excepție — morți, pieiri violente, lovituri crâncene ale soartei, pentru ca filmele dvs. să fie purtate de sentimentul tragicului. Chiar și eroul singurului dvs. film istoric, *Alexandru Vodă Lăpușneanu*, aparține personajelor tragice. Aici nu mai este vorba doar de o constantă tematică, ci de o obsesie. Vine mai de departe această pasiune pentru istoria care ne ia în primire, pentru momentele ei de ruptură, când se aleg apele de uscat? Poate fi pusă pe seama moștenirii intelectuale din familie?

— Cum aș fi putut să fac abstracție, după toate întâlnirile brutale cu istoria? Pentru mine, „Obsedantul deceniu“ nu e doar o etichetă literară, o figură de stil. Istoria m-a implicat, datele numite istorice sunt, pentru mine, date biografice. Aceasta este relația artistului cu istoria. Nu e una obiectivă, ca aceea a cercetătorului, ci una profund subiectivă. De aceea, în raportul artist-istorie, important este artistul. Am traversat nu o epocă, ci epoci de răscrucă copleșitoare, cum să te lași dus de val, să ieși la mal și să te scuturi, fără să rămâi marcat? Eu una mă și mir cum au fost unii în stare să treacă prin ele precum gâsca prin apă. Am trăit un prim timp al comunismului, apoi altul, a venit decembrie '89, ne-a servit soarta, pe tavă, scenariu extraordinare, cum să întorci spatele? M-au interesat, întotdeauna, rupturile istoriei, acel timp în care individul se vede obligat să opteze, într-un fel ori altul, m-a interesat drama oamenilor cu un fals ideal sau cu un ideal prost înțeles. Aceste rupturi definesc destinele. Propria construcție sufletească te duce într-o direcție sau alta, bună sau rea. Asta nu o poți ști până în pânzele albe, de aici și dramele. Dar nu trebuie, neapărat, să ți se fi întâmplat ceva ție, autor. Trebuie să ai sentimentul epocii. Personajele se construiesc mai ușor, sentimentul epocii este mai greu de asimilat. Probabil că, dacă acum nu mai scriu, este și pentru că nu mă mai simt implicată.

— Să-i spunem dezamăgire?

— Nu, este o desprindere. Privirea asupra unei epoci prin grila politicianului m-a interesat, însă, întotdeauna. Chiar dacă nu era vorba de expuneri directe. Pasiunea aceasta chiar am moștenit-o de acasă. La șapte ani, când tata mă ținea pe genunchi, nu se ferea să discute cu cei apropiați politica zilei. Cum vrei să fi ieșit altceva din mine? Astăzi, când văd foamea de mediatizare a politicianilor, nevoia mediocră de a sta tot timpul în fața camerelor, mi se pare că au trecut secole. Sunt parlamentari care nici nu vor să ia cuvântul dacă nu sunt filmați, transpiră alergând de la un talk-show la altul. Nația trebuie să-i vadă de dimineața până seara.

— *Credeți că mai poate fi stânjenită, astăzi, critica, de prezența unor eroi comuniști în unele dintre filmele dvs., cele care evocau momentul 23 August? Ar mai putea funcționa raportarea simpatiei pentru ei la ascendența dvs. socială, ca o contrarietate iritantă?*

— Nu mi se pare onorant ca un critic să se împiedice în astfel de judecăți. Contrarietatea nu vine, însă, de aici. Ar fi prea simplă explicația. După ce voi muri, nu se va mai ști de unde am venit și, sper, nici nu va mai interesa. Dificultatea de a mă integra unei categorii, de aici se trage totul. Prin opțiunile mele, prin felul meu de a fi, nu semăn cu nimeni din peisajul nostru cinematografic. Acei comuniști anonimi din filmele a căror acțiune se petrece în preajma lui 23 August au existat, au luptat pentru ceea ce credeau ei a fi un ideal, nimeni nu i-a exclus din istorie. Nu erau nomenclaturiști. Nu am făcut niciodată un film din obligație, la comandă, inclusiv cele considerate politice. Am cunoscut lumea despre care vorbesc. Am avut colege ai căror părinți erau comuniști. L-am avut profesor, la Drept, pe Lucrețiu Pătrășcanu. Am avut profesori mai mari, el nu avea verva altora, care erau și avocați. A impresionat, dacă stau să-mi amintesc, doar prin faptul că a venit fără togă și că a schimbat protocolul. Până atunci, profesorii titulari intrau pe o ușă, asistenții — pe alta. Apărea în amfiteatru, la prelegerile lui, și Belu Zilber cu care, mai târziu, Paul și cu mine ne-am împrietenit.

„Caius sunt eu“

— Gioconda fără surâs, *filmul cu care în 1968 reveneați în cinematografie, a fost scris în timp, în anii în care ați fost ținută departe?*

— Nu, în acei ani nu mai speram să ajung pe un platou. Nu puteam să scriu. Îmi era greu și să trec prin fața unui cinematograf. Mai târziu, într-o toamnă, l-am însoțit pe Paul într-o călătorie de documentare prin nordul Moldovei. Pentru mine este o situație fericită, să merg într-o mașină în care se tace. Sau măcar nu se vorbește mult. Condiția mea ideală de lucru nu este biroul. Așază-mă la o masă de scris și m-ai omorât. Scriu pe genunchi, pe unde apuc. Am străbătut, atunci, distanțe mari. Se petrecea ceva, dar la început nu mă cuprindea, nu mă implica și pe mine. Începusem, însă, să trăiesc, din nou, acea stare de grație. În două săptămâni scenariul era gata. Mă întorceam la film, nu mă cunoștea nimeni. Îmi aduc aminte că Neculai Constantin Munteanu, care lucra la revista *Cinema*, m-a întrebat într-un interviu: „De unde ați apărut, doamnă?“ Am făcut *Gioconda*... cu multă dragoste, dar și cu timiditate, poate chiar cu o anume crispă. Încă nu-mi trecuse, nu aveam dezinvoltură. Cred că scenariul rămâne mult peste acest film la care, cândva, mă gândeam că l-aș reface cu mare bucurie. Am stat atâția ani departe de cinema, timp în care habar nu aveam ce filme apar în lume. Nu aveam o experiență cinematografică, doar una sufletească din care, mi-am

dat mai târziu seama, am învățat enorm. Nu știu cum aș fi putut vorbi despre acea epocă, dacă nu aveam experiența închisorii, a suferințelor și a frustrărilor mele. Discutam cu un excelent inginer de sunet, Silviu Camil, despre sunetul de zăvor auzit din interiorul celulei, așa cum îl auzeam eu, și care este diferit de același sunet perceput din afară. Odată, într-o discuție cu un ministru, să-i spunem ministrul Culturii, titulatura de atunci nu mai zice nimic astăzi, cineva a replicat, când a venit vorba despre mine: „Merci, ea a făcut închisoare.“ Să fi fost gelos? Ce-i drept, pușcăria mi-a dat o experiență de viață. Dintr-o bucurie perpetuă în saloane nu știu ce operă s-ar putea naște.

— *Nu-mi închipui că oficialitățile nu erau cu ochii pe dvs., chiar dacă trecuseră câțiva ani buni. Cum au primit Gioconda fără surâs?*

— Pe scurt, era să fiu din nou dată afară. Secretarul cu propaganda de atunci, cred că îl chema Stoian, a fost îngrozit. După opt ani de reclusiune, mă aștepta altă înlăturare, iar de data aceasta era limpede că nu mai exista cale de întoarcere.

— *Ce vi s-a reproșat?*

— Nostalgia unei lumi intelectuale pe care o voiau apusă. Într-un fel, cam aceleași lucruri ca și la *Vântul de martie*. I-a deranjat personajul Caius Bengescu, fiul de moșier, poetul și omul ratat care a pierdut totul, nu numai dragostea. Nu l-am făcut un monstru. A rămas un bărbat trist, lucid, care știe ce îl așteaptă. Femeia iubită, părăsită, reîntâlnită după mulți ani, ingineră „realizată“ dar cu o viață personală irosită, nu-i dădea cu ceva în cap. Poate la asta se așteptau. Din fericire, peste câteva zile aveam să aflu din presă că secretarul respectiv a fost schimbat, rotit, și așa am scăpat. A venit Ion Brad căruia îi datorez, în fapt, revenirea mea în cinematografie. De intervenția cenzurii pe ici, pe colo, nu m-a putut salva, însă, nimeni. A trebuit să schimb versurile pe care le spune, la un moment dat, eroul: „Rănit, m-am întors la casa părinților mei și m-au lătrat câinii./ M-au ajuns, deopotrivă, gloanțele prietenilor și ale dușmanilor.“ Mi s-a comunicat că nu se poate. Am fost nevoită să inventez ceva care să semene cât de cât, să aibe un sens în gura lui Caius și să nu distoneze la post



*Înșelătoarea regăsire a foștilor îndrăgostiți din Gioconda fără surăs,
cu Silvia Popovici și Ion Marinescu*

sincron: „Rănit, m-am întors la vatra iubirilor prime și le-am găsit stinse./ M-au ajuns, deopotrivă, uitarea prietenilor și uitarea dușmanilor.“

— *Cine încearcă să vă regăsească în vreuna dintre eroinele dvs., spun să vă regăsească, pentru că de identificare nu poate fi vorba, poate să-și bată mult și bine capul. Simpatia dirijată către Caius este, însă, evidentă. Pe el chiar îl putem bănuî că aparține biografiei dvs.*

— Toată lumea mă caută în nu știu ce roluri de femei care nu au nimic comun cu mine, dar singurul personaj în care aş putea fi ghicită este, într-adevăr, Caius Bengescu. Dacă mi se dă voie, voi spune „Caius sunt eu“. Nu cred, însă, că el a dispărut din filmele mele odată cu *Gioconda*... Într-un fel, seamănă cu bătrânul din *Ce lume veselă*... Poate că acesta este Caius la bătrânețe, condamnat să se stingă pentru că dispăruse specia, nu mai exista nici urmă din el în istoria noastră socială.

— *În acest prim film aduceați un bun actor de teatru care, însă, nici înainte și, din păcate, nici după, nu mai făcut casă bună cu*

cinematograful: Ion Marinescu. Dvs. l-ați văzut, dar i-ați schimbat tipul fizic. Toți am rămas aproape șocați când l-am descoperit blond, suplu.

— Avea multe calități, dar nu pe acelea ale rasei lui Caius Bengescu. Eroul meu avea o amărăciune fermecătoare, un aer melancolic ce amintea puțin de boierii pașoptiști ai secolului al XIX-lea. Toate acestea erau ale rasei sale, de aceea se îndrăgostise fără scăpare Irina. Atracția față de o clasă superioară este mortală. I-am cerut să slăbească zece kilograme în câteva săptămâni. Am refuzat să-l îmbrac tot timpul în costum și cravată, era prea prețios, i-am pus un pulovăr cu *col roulé*, ținută etern valabilă, costumul repede demodabil ajunge o caricatură. Când îmbraci un personaj, trebuie să iei din modă ceea ce nu poate fi caricaturizabil. Mi-aduc aminte, Carandino a scris atunci o cronică entuziasmată despre *Boierile sufletești*. Din fericire, m-a înștiințat; spun din fericire, pentru că l-am rugat să nu o publice, toată lumea știa că suntem buni prieteni, ne apropiaserăm după ieșirea lui din închisoare. Marinescu — Jeannot, cum i se spunea — era un actor de o inteligență extraordinară, cu o remarcabilă putere de muncă și de o seriozitate care pe mine mă cucerește întotdeauna. Este ceea ce am prețuit și la George Motoi, cu care am lucrat mai multe filme. Pot să rabd orice lângă un actor, dar nu și neseriozitatea. Nu am, însă, de ce să mă plâng. Întâlnirile mele cu actorii au fost minunate. La Silvia Popovici m-am gândit din prima clipă. Dincolo de fragilitatea ei, de conturul atât de diafan, avea o forță fantastică. Atunci când cineva are ochii și privirea ei, nu o poți lăsa doar în condiția de ingenuă. Nu știu cum pusese luminile, la un moment dat, Alexandru Întorsureanu, am rămas uluită, ochii Silviei dădeau un efect de incandescență, ca al unui bec aprins. Natura nu i-a dăruit tipul fizic dramatic adecvat genului ei de înzestrare actricească, avea un trup de fetiță cu o privire fabuloasă, dar marele ei talent i-a permis să-și contrazică această condiție fizică.

— *Peste patru ani, în Serata, „ați urâtit-o“.*

— Era, mai ales, stranie, complexată și urâtă de tatăl ei. „Vulgaritatea și lipsa de frumusețe le moștenesc, probabil, de la mama“, spune ea. Când Lucia Olteanu a văzut-o coborând scările, nu i-a venit să creadă. Pentru ca o actriță tânără și frumoasă să accepte asta, îți trebuie nu numai generozitate, ci și un talent ieșit din comun.

— *Cunoșteți filmul lui Iulian Mihu și Manole Marcus, La mere? În 1955 Silvia Popovici era încă în Institut. Chiar și după câțiva ani, printre studenți, printre noi, tinerii cinefili ai anilor '60, se vorbea despre el.*

— Da, văzusem filmul și, după ce am ieșit din sală, am spus: „Aștept ca fata asta să crească, să se maturizeze.“ Îmi amintesc că după aceea „demascare“ a mea din cinematografie, când până și unii dintre cei mai buni prieteni mă ocoleau când mă zăreau, într-o zi m-a văzut fetița aceasta venită din provincie. A traversat în goană bulevardul și s-a repezit să mă îmbrățișeze. Nu am uitat gestul acela. Ani de zile mi-a fost un suport sufletesc. Distribuirea Silviei Popovici în filmele mele nu am făcut-o, însă, din recunoștință, și nici din prietenia care ne-a legat mai târziu. I-am purtat, întotdeauna, o mare admirație pentru forța ei, dublată de un devotament fără margini. Nici un efort nu i se părea prea mare. Cineva „de sus“ mi-a atras atenția că aș face mai bine dacă aș renunța la ea, pentru că, „unde va“, nu este bine vă-



*Un gând al Silviei Popovici,
pe spatele acestei fotografii:
„Sunt atât de mândră că ești prietena mea“*

zută. „Bine că mi-ați spus — i-am răspuns — de acum încolo o voi lua și când nu trebuie.“

— *În drumul acela prin Moldova, în timpul căruia s-a născut ideea Giocondei... ați întâlnit pe cineva care să semene, cât de cât, cu viitoarea eroină a filmului?*

— Nu, în capul meu exista doar ideea a ceea ce poate să însemne drama femeii în acea epocă de „triumf al construcției socialiste“. Absența surâsului mi-a fost inspirată, acum pot să spun, de o anumită împrejurare. Mă uitam cu interes, în ședințe, la Constanța Crăciun, pe atunci ministru al Culturii. Avea, întotdeauna, o mască glacială. Cu nu știu ce ocazie, cineva a spus o mare prostie. A fost prima dată când am văzut-o pe această femeie care nu surâdea niciodată izbucnind într-un hohot de râs reprimat urgent. I s-a părut, probabil, că nu era de demnitatea ei. Am păstrat sugestia acestei imagini. A femeii care nu avea voie să zâmbescă.

— *Irina din Gioconda fără surâs deschide seria personajelor feminine din filmele dvs., eroine cu capul pe umeri, cu viața în propriile mâini, dar o viață pe care, în afara profesiei, o ratează sistematic. Cineva care vă cunoaște superficial ar putea să creadă că sunteți o feministă. Vă interesează, dincolo de raporturile cu istoria, eșecul individual. Nu sunteți prea dură cu toate aceste „Gioconde fără surâs“? De ce mai toate au meserii aspre, sunt ingineri, arhitecte?*

— Sunt profesii impuse de secolul pe care l-am lăsat în urmă. Nici vorbă să fiu feministă. Nu văd pentru ce drepturi ar trebui să lupt. Pentru mine a luptat altă generație. Eu sunt pentru rostul femeii alături de bărbat. Aș vrea să nu fiu înțeleasă greșit. Am în vedere femeile obligate să muncească pentru a spori bugetul familiei. Dacă talentul este un blestem căruia nu i te poți sustrage, dacă există mari vocații pentru știință — cum să nu mă gândesc la Sofia Ionescu, prima femeie neurochirurg, dar nu numai la ea? — de alte meserii am fi putut să fim scutite. Astăzi, femeile sunt puse în situația de a cunoaște toate slăbiciunile bărbaților. Ceva din aura, din misterul acestora, s-a dus. Înainte erau vă-

zuți doar din interiorul cuplului, „Soțul meu lucrează“, „Tata este la serviciu“ etc. Acum, ne batem de la egal la egal iar, uneori, le suntem superioare. Când filmam *O lumină la etajul zece*, pe un șantier, vedeam fete tinere, frumoase, muncind de dimineața până seara pe schele. Ce femei, ce mame mai puteau fi? Nu aceasta este egalitatea pe care ne-am dorit-o. Cu vreme în urmă, bărbații își asumau obligații, de aici și o anume demnitate. Drama femeii de azi, nefericita învingătoare care a pierdut tot, este dispariția protecției bărbătești. Viața de cuplu a ajuns o chestiune de igienă. „Ce nefericite de femei v-au luat de bărbați, cine mai are încredere în voi?“, spune eroina din *Aici nu mai locuiește nimeni...*

— ...al cărei eșec l-ați dus până la expresia lui ultimă, neputința supraviețuirii, sinuciderea.

— „Eșecul meu este pe toate planurile“ — mărturisește ea. Ratarea maternității este cel mai greu de îndurat. Singurătatea o înconjoară din toate părțile, înfrângerea este pe față, celelalte eroine ale filmelor mele se stingeau, nici una nu ajunsese la ultimul etaj, mai aveau de urcat. Mai este ceva: nu-mi pot stăpâni destinul eroilor decât până la un punct, așa cum se întâmplă și cu copiii, în viață. Îi crești, îi duci o bucată de drum, apoi decizi ei singuri ce au de făcut.

— În general, cel de-al doilea titlu, fie el film, roman, este socotit adevărata probă de foc a unui autor. Serata a avut o bună primire, inclusiv din partea criticii.

— Am beneficiat de o anumită simpatie, atunci. Lumea nu-și închipuia că după *Gioconda*... aș putea să merg mai departe. Cât despre critică, poate că fost luată puțin prin surprindere. Nu cred că era pregătită să mă întâlnească într-un astfel de film.

— Filmul s-a născut din acel sentiment al epocii, despre care vorbeați mai înainte, dintr-o amintire irepresibilă?

— Eram încă o adolescentă în 1944, nu eram un om copt, dar în vara aceea am avut sentimentul că mi se împarte viața în două. Mă uitam uimită la unii dintre maturii din jurul meu, nu-și dădeau

seama că din noaptea de 23 August viața noastră nu va mai fi aceeași, că am intrat într-o altă istorie. Eram la țară, lumea se bucura că a scăpat, în sfârșit, de război, deși nu avea să fie chiar așa. Iar ne-am dus pe front, iar au murit oameni. După revoluție am fost, într-un an, la festivalul de la Karlovy Vary. A venit acolo ambasadoarea Shirley Temple să dezvelească un monument în cinstea eroilor americani. Despre românii morți în Tatra nu auzise. După 23 August mulți intelectuali au aderat la stânga, neștiind ce urmează. În *Serata* apărea, pentru prima oară într-un film de-al nostru, un intelectual care era alături de acțiunile din acea vreme ale partidului. A stârnit discuții. Personajul lui George Motoi (Cristea), așa cum îl scrisesem și chiar îl filmasem, trebuia să moară, era așteptat de nemți în pădure, la Băneasa, și lichidat. Descoperiseră secretul „seratei“. Era lăsat acolo, un cadavru printre altele, în timpul războiului. Secretarul C.C., peste al cărui cuvânt nu se putea trece, nici nu a vrut să audă de un astfel de final. Cum să moară un asemenea erou? Așa a apărut acel sfârșit așa-zis „deschis“, care nu seamănă cu direcția către care se ducea filmul. Eu aș fi vrut ca nimeni să nu afle cine a fost, cu adevărat, acel om misterios, să i se piardă urma în istorie. Nu va fi singura imixtiune a cenzurii în filmele mele. La *Trecătoarele iubiri* intervenția a fost mult mai dureroasă.

— *Ajungem și acolo. Asistăm, în Serata, la o paradă a inconștienței voioase, a indiferenței când elegante, când cinice în raport cu momentul istoric. Țara era în război. „Ce vină am eu dacă mor? Papa nu moare, fratele meu nu moare, unchii mei trăiesc, prietenii noștri trăiesc cu toții“ — este o frază aruncată de o domnișoară, în pași de dans, dar ea ar putea fi atribuită și celorlalți, maturilor care gândesc la fel, dar nu au curajul să o spună. Există, însă, cineva, bătrânul profesor, gazda care nu coboară de la etaj. Își privește oaspeții de sus, cu disprețul aristocratic al celui pentru care istoria fost o tablă de șah. Jocul politic a fost „amuzamentul lui“, „jucam șah cu figuri vii“ — mărturisește el. Interpretat de György Kovács, actor cu aura nobleței, revăzut astăzi, din unghiul altui orizont de așteptare, personajul se așază într-o mică serie, a celor*



*György Kovács, un Ghepard la răscrucea istoriei,
alături de George Motoi, în Serata*

despre care dvs. veți spune, mai târziu, prin gura eroinei din ultimul dvs. film, că au tristețea speciilor care dispar. Își cunoaște nu numai diagnosticul, iminentul sfârșit, dar presimte și ce va urma. Ce se va întâmpla cu toată acea lume din care făcea parte.

— Profesorul se definește în ultima lui apariție, atunci când se adresează invitaților: „Prieteni, țin să vă salut în casa mea, în această noapte care pune capăt unei Istorii și deschide o alta. Marile momente aduc întotdeauna cu sine mari semne de întrebare. Ceea ce vă doresc este să puteți răspunde la ele. În ceea ce mă privește, eu voi fi scutit de această obligație. Nu este prima favoare pe care soarta mi-o face dar, epicureu până la capăt, va fi primul chiul pe care eu îl trag vieții. Vă doresc, în continuare, petrecere frumoasă.“

— *Distincția lui Kovács, melancolia lui ce răzbătea dincolo de coloratura cinică, îmi evoca, la fiecare întâlnire cu filmul, imaginea Ghepardului viscontinian. Nu v-ați gândit nici o clipă la el?*

— Nu este imposibil, cred, ca sentimentul prăbușirii unei lumi să fie același, fie că ești duce milanez sau o mică fiică de moșieri din Oltenia. Nu pot să spun că lumea aceasta îmi era nefamilia-ră. Aveam profesori de Drept în familie. Eram foarte tânără și, apoi, trăiam în provincie, într-o societate mai închisă, totuși știam atâtea.

— *Vă propun să sărim puțin peste cronologie și să ne oprim la filmul Pe malul stâng al Dunării albastre, deși nu el a urmat Se-ratei. Aparține, însă, aceluiași arc de timp istoric.*

— Nu am putut uita cum arăta comuna noastră în acea cum-plită primăvară a lui 1944. Ni s-a dat vacanță mult mai devreme, pentru că începuseră bombardamentele. Am venit acasă, la țară. Pentru cei care au trăit la sat s-ar putea să fie de prisos ce povestesc eu, acum, dar celor care nu știu, poate le va spune ceva imaginea pământului în aprilie, fără vegetație, o întindere neagră, fără pete de culoare. Doar piersicii sunt înfloriți. Peste această natură care abia dădea să renască, băteau clopotele de mort pentru cei căzuți pe front, în timp ce la conace se juca pocker, tenis. Trăiam sentimentul unui dezacord groaznic.

— *Ați mai fost întrebată: de ce nu există aceste imagini în nici unul dintre filmele dvs. și ați răspuns că nu ați mai găsit niciodată, și nicăieri, dealuri ca acelea, și nici sunete de clopot atât de sfâșietoare. În epoca modernă, spuneți, „piersicii sunt cultivați pe spalieri și aliniați ca soldații“. Nu puteați să dați de acele dealuri din amintire pe undeva, cine știe unde, sau să le reconstituiți?*

— Era, practic, o imposibilitate.

— *Personajele din Pe malul stâng... dinamitează lumea despre care vorbim printr-un derizoriu tot mai accentuat. Unchiul Guy ar fi putut să apară și în Serata, nici el nu știe pe ce lume trăiește: „Mes enfants, ce vremuri, ce vremuri! Ce aud? Suntem iar în răz-boi? (...) Mais au fond, cu cine luptăm? Et pourquoi?“ Nu este de parte, în toată această stare de gaga, de artista de șantan Zaza, ajunsă prin efracție moștenitoarea conacului, cea care se întreabă: „Păi, ce furtună să vină?“*

— Ea se și consolează, ridicol, are chiar o imagine radioasă a viitorului: „Și ce dacă vin ruși? Să vină. Am auzit că ăștora le place arta.“ Am construit personajul ca pe un virus introdus în această lume. Cineva se salvează, cine merită, fetița, despre care am mai vorbit. Țin mult la această imagine a ei, desculță, în cămașă, târând drept unică avere portretul mamei.

— Zaza, virusul despre care vorbiți, mi se pare unul dintre acele personaje importante mai ales prin ceea ce coagulează în jurul lor. De altfel, o regăsim în Figuranții, cu acea întreagă cohortă de „figuranți ai istoriei“, într-un „film în film“. Îi vedem cum stau în devălmășie la coadă, pentru a se înscrie pe lista celor care urmează să fie acceptați sau nu să umple fundalul unei „pelicule de epocă“. Progresia derizoriului este evidentă aici. Nu ați fost prea neîndurătoare cu ei? Nu-i lovise destul istoria?

— Erau aceiași care refuzaseră dincolo, în *Pe malul stâng al Dunării albastre*, să înțeleagă ceva din ceea ce se întâmpla în jur. Așa mi s-au înfățișat mie. Nu cred că personajele mele sunt mai caricaturale decât cele ale lui Călinescu, în *Bietul Ioanide*.

— În același arc de timp istoric, Wajda vedea eroi într-un fel asemănători învârtindu-se fantomatic, într-un cerc, în acordurile unei poloneze. Erau bătrânii intelectuali care voiau să părăsească țara. Istoria lor a fost, însă, infinit mai complicată. Acolo au fost războaie fratricide. Mă gândesc și la Maciek din Cenușă și diamant, cel care moare pe un maidan după ce, exact în prima zi de libertate, împușcase un nomenclaturist, un secretar de partid. Agonia printre gunoaie, „gunoaiele istoriei“, s-a spus, a stârnit multe discuții în epocă, unii au văzut-o și ca pe o pedeapsă pentru vina de a fi optat greșit, fără însă ca asupra cineastului, sau a autorului romanului Cenușă și diamant, Jerzy Andrzejewski, să se fi transferat bănuiala vreunui verdict.

— Ați evocat lumea poloneză și, implicit, o mentalitate în care se poate regăsi și morala catolică a vinovăției, a întrebării până unde și cum te poți amesteca în viața unui om. Noi trăim în România și, vorba cuiva, asta ne ocupă tot timpul. La noi trebuie să

fii bănuît de ceva până și în gândurile tale cele mai intime. Este mai ușor să murdărești, decât să înțelegi.

— *Ironia se stinge în Aici nu mai locuiește nimeni. Într-un anume fel, vă mântuiți personajele, fie și pentru că le-ați dat uitării, ați salvat-o pe cea care merita, spuneți. Dar ce salvare! I-ați rezervat, în cele din urmă, un destin tragic, este singurul personaj din filmele dvs. care se sinucide.*

— *Aici nu mai locuiește nimeni poate fi considerat recviemul. Singura supraviețuitoare este arhitecta, în care ne-o putem imagina pe fata din celelalte două filme precedente. Am vrut să transmit sentimentul acelui epicentru seismic al istoriei, al seismului la care societatea românească este supusă din toate timpurile, ultimul mare fiind comunismul, urmat de replicile lui postrevoluționare, neîndurătoare, și ele. Este eterna dramă a lumii noastre, neputința de a duce la capăt ceva, începând cu propria noastră viață.*

— *Și pe arhitecta de acum o vedem urcând mereu scările, ca pe alte eroine din filmele dvs., dar de data aceasta pentru ultima oară: venise pe acel șantier părăsit pentru a-și pune capăt zilelor, aruncându-se de la etaj. De la etajul unui bloc proiectat de ea, se înțelege, neterminat, lăsat de izbeliște.*

— În haosul creat imediat după 1989, nu mai era nevoie de munca ei, construisese pentru neant. Ori de câte ori privea cartierul cu case neterminate, care stăteau să se prăbușească, avea sentimentul inutilității muncii ei, al irosirii întregii vieți. Astfel de peisaje ne întâmpinau, în acei ani, pe suprafețe mari. De aceea îndrăznesc să spun: cine a trăit epocile de răscruce și nu a înțeles nimic, a suferit degeaba. Eu una mă consider produsul unui timp în care am suferit și mi-am asumat suferința. M-am socotit îndreptățită să am parte de ea.

— *Am putea să o identificăm în fiica ei pe doctorița din ultimul dvs. film, Ce lume veselă...? Tragedia — sinuciderea mamei — o trezește la realitate.*

— Se poate, bineînțeles, fără să căutăm corespondențe în toate amănuntele. Era o adolescentă fără copilărie, își trăise întreaga

existență între două lumi, lângă o mamă preocupată doar de carieră și vizitarea singurelor rude rămase, cele trei mătuși, domnișoare bătrâne. Tatăl, „domnul de Paris“, plecase înainte de nașterea ei. Până unde poate fi pus eșecul pe seama fiecăruia și cât este vina vremurilor, ar putea fi o întrebare.

— *Cu sau fără descendență imediat recognoscibilă, eroina din Ce lume veselă... se poate revendica, însă, dintr-un alt tip caracterologic, al femeii care nu are de gând să se mai lase înfrântă. „Nu mă mai scoate nimeni din ring pe targă“, spune ea.*

— Nu știm până când. Istoria a învățat-o, în orice caz, ceva. Nu putea să aibă aceleași reacții ca acum treizeci de ani. A dobândit înțelepciune, are altă experiență. A învățat să se apere. Se apără de fostul soț, se apără de o căsătorie cu un arab.

— *Nu este prea cinică în mica ei revanșă? Face un copil cu un bărbat mai tânăr pe care, apoi, îl alungă fără să stea prea mult pe gânduri.*

— Este și asta o formulă de viață. Pe cine mai sperie, astăzi, cinismul? Într-o lume de oameni castrați sufletește, în care nimeni nu mai iubește pe nimeni, în care se vând până și numele de familie, cinismul are o altă culoare, dragostea are altă culoare. Ura — de asemenea. Sentimentele rămân, dar se colorează altfel.

— *Până la acest din urmă film, vorbeam și vorbeai despre o trilogie: Pe malul stâng al Dunării albastre, Figuranții, Aici nu mai locuiește nimeni. Ultimul este și primul realizat după 1989. Am impresia că nu v-ați gândit de la început să continuați Pe malul stâng... cu Figuranții, pentru că cele două sunt despărțite de filmul O lumină la etajul zece. Mai târziu, după revoluție, aveți în cap încheierea unei trilogii?*

— Nu am programat nimic. Eu nu mă pot concentra decât asupra unui singur film. Toate, inclusiv ultimul, despre care s-ar putea spune, astăzi, că încheie o tetralogie, s-au așezat astfel de la sine. Trăind o viață cu sentimente înrudite, era firesc ca filmele să capete o anume coerență. Cred că autorii își concep mai rar

filmele în vederea aşezării lor în viitoare cicluri, asta ţine mai degrabă de îndeletnicirea criticilor, a istoricilor.

— *Mă întorc puţin în urmă. Mai există o femeie care urcă scările unei case neterminate, într-unul dintre filmele dvs., inginera Maria din O lumină la etajul zece, din 1984. Acuzată pentru sabotaj economic, condamnată, după ieşirea din închisoare va fi reabilitată, i se va da chiar şi un nou carnet de partid. Nu puţini au văzut în trecerea ei pe lângă steagurile roşii o cadenţă triumfalistă.*

— Triumfalistă? Este ca şi când te-ai întoarce din război fără mâini şi fără picioare, dar ai fi târât pe sub Arcul de Triumf. Din punctul de vedere al autorităţilor, era reabilitată, dar amintiţi-vă că era cumplit de singură. Nu se poate să nu-i vezi disperarea cu care strânge la piept un copil străin, imagine cu care, de altfel, se şi termină filmul. Mi-ar fi făcut plăcere să se observe alte amănunte, de exemplu cum mănâncă numai cu lingura, reminiscenţă a vieţii din închisoare. Triumfalismul era al epocii. Ce altceva vedem în Eisenstein? De ce eu, care sunt doar un mic regizor din Balcani, să fiu judecată cu alte unităţi de măsură? Filmele se văd, şi ele, cu talent. Să fiu judecată acolo unde greşesc din punctul meu de vedere, nu al criticului. Eu nu sunt obligată să nu te trădez pe tine, critic, ci să nu mă trădez pe mine.

— *Mă întorc şi mai în urmă. Nu am vorbit despre Trecătoarele iubiri, din 1974, titlu important în creaţia dvs. Ştiu că v-a adus multă suferinţă. După vizionare, aţi fost silită să introduceţi în acest film al imposibilităţii tragice a exilului definitiv, o întreagă secvenţă, cea a întâlnirii foştilor colegi ai eroului care a ales să plece din ţară. Ei trebuiau să „înfieze” gestul acestuia.*

— *Trecătoarele iubiri* a fost atât de maltratat, încât aproape că nu mai pot să-l văd. Nu a fost spectator să nu observe acel corp străin care era secvenţa amintitei întâlniri. Am filmat-o după şase luni de la predarea copiei standard. Am fost întrebată de ce am adus eroul să moară în ţară, „ce suntem noi, cimitir de elefanţi? Să se ducă să moară în lume, acolo unde a plecat”. Asta dădea peste cap tot filmul, tot finalul în care apărea calul lui din adoles-



O fotografie greu de privit. Silvia Popovici, Gina Patrichi, Cornel Coman, admirabilii actori din Trecătoarele iubiri, nu mai sunt de mult printre noi.

cență, ca o ultimă imagine pe care ar fi dorit să o ia cu el, „dincolo“. Venise iarna și nu aveam travellingul acela circular de care aveam nevoie și nici o ambianță de filmare potrivită. Am cerut o bucată de pânză uriașă și am rugat pe cineva din echipă, pe nea Vasile, zugravul, să-mi picteze un cer cu o ușoară lumină roz. Cred că omul nostru putea să ia Oscarul pentru efecte speciale, nu altceva. Cerul ieșit din mâinile lui era splendid. *Trecătoarele iubiri* a avut parte de intervenții de la un capăt la altul. Când mi se făceau observații pe marginea scenariilor spuneam, întotdeauna, că mai bine scriu altul. Nu sunt în stare să cârlesc. Nu lucrez ca un inginer, nu trasez linii ce pot, eventual, să fie reasezate. Cred în instinct, în intuiție. Când filmul este terminat și trebuie să refaci, atunci chiar poți să te dai cu capul de pereți. Scena din lift nu a ajuns întreagă în forma difuzată pe ecrane. Cred că era tot ce filmasem eu mai bine până la acea oră. Întâlnirea Lenei cu Andrei, pe malul mării, era cumplită. Dincolo de senzualitatea gesturilor, de cele câteva secunde când ea apucă mâna bărbatu-

lui făcând-o prizonieră, exista dramatismul cuvintelor aruncate după atâția ani. „Ești fericită — întreba Andrei — Nu? De ce? Nu este nici el suficient de puternic și nici destul de arivist? Iartă-mă, uitasem că vorbesc cu o femeie.“ Tot ceea ce scrisesem a fost atât de periat, încât rămăsese o replică din două. Până în ajunul zilei în care trebuia să filmez, bătrâna doamnă întâlnită de Andrei pe plaja pustie, interpretată de Beate Fredanov, nu era bretonă, ci rusoaică, de aceea privea mereu spre țărm, către Crimeea. Un telefon urgent de la București, din partea conducerii, m-a anunțat că pot să-i dau orice naționalitate vreau, numai rusoaică — nu. Am crezut că îmi va crăpa capul acolo, pe teren. Nu eram în stare să compun nici măcar o legendă, pentru o fotografie, darmită o secvență nouă. Beate, toată echipa așteptau. Era octombrie. Știți ce înseamnă octombrie la mare. Atunci am văzut trecând herghelia aceea de la Mangalia. M-am dus acasă să scriu scena, întrebându-mă ce nație să-i atribui femeii, o nație care nu are vocația exilului. Nu putea fi grecoaică, evreică. Franțuzaică? Dacă cineva se gândea la „să-ți trăiască franțuzaică“? Mi-am zis că bretonă sună măcar altfel, o puteam plasa acolo, în Bretania, în acel neguros capăt al Franței, cu amintirile ei. Beate Fredanov a plecat, apoi, în străinătate, mi-a părut atât de rău că nu am mai putut să lucrez cu ea. Cinematografia noastră a trecut pe lângă o actriță excepțională.

— *Din fericire, varianta de autor a filmului Trecătoarele iubiri există, a fost difuzată pe un post particular de televiziune.*

— Mă și mir, cred că din întâmplare s-a găsit acel exemplar, nu-mi închipui în ce fel l-a salvat cineva.

— *L-am întrebat pe istoricul Bujor T. Rîpeanu, care pregătea pentru tipar volumul al II-lea din Repertoriul filmografic, perioada 1970–1979. Din cercetările sale rezultă că „datele tehnice ale copiilor existente în Arhivă nu permit identificarea originalului (35 mm.) după care s-a realizat acea copie video. Doar un examen comparativ al tuturor materialelor existente la ANF cu foaia de montaj va permite clarificarea problemei“. În sfârșit... După o naștere atât de dramatică, la premieră, Trecătoarele iubiri a fost ana-*

lizat mai ales ca un film al dorului de țară, singura netrecătoare iubire. Cred că unghiul în care ne plasam noi, criticii, atunci, era cel mai favorabil susținerii lui. Una dintre replicile eroului, dată medicului de care nu-l leagă amintiri prea plăcute, ne-a servit drept argument. Întrebat de ce s-a întors din Germania, Andrei răspunde: „Pentru că mi-a fost dor până și de dumneata.“ Era ceea ce se numește o replică-cheie cu care însă, mai târziu, aveai să spunei, nu s-au deschis toate ușile.

— Am răspuns cândva, într-un interviu din revista *Cinema*. Calitatea supremă atribuită în epocă era aceea de a fi „un film de dezbatere“. Cu asta se astupa gura. Mărturiseam, atunci, că „sentimentele pe care le încerca eroul meu erau mult prea confuze, dureroase și demne în același timp, răscolitoare și calme, analizabile și de neanalizat pentru a numi toate acestea simplu și sonor dragostea de țară. Am avut sentimentul că cineva a transformat un cântec de flaut într-un sunet de goarnă“.

— *A durat cam mult până s-au stins ecourile „cântecului de flaut“, pentru că abia după șase ani ați intrat în producție cu Lăpușneanu. Dar aș vrea să amânăm puțin discuția despre acest film care ocupă un loc aparte în creația dvs., pentru a face loc unei întrebări ce ne menține în universul evocat până acum. V-am auzit adeseori spunând despre un cineast că „nu are biografie“. Ce înseamnă, pentru un creator, să aibă o biografie, chiar atunci când filmele sale nu sunt autobiografice?*

— Biografia este suma întâmplărilor semnificative pe care ți le-ai asumat, le-ai asimilat. Ce anume înțelegi dintr-o epocă, în afara avantajelor sau dezavantajelor personale. Opțiunile unui artist nu se formează în funcție de ele.

— *Sunteți singurul cineast român și printre puținii de aiurea, care nu a colaborat, niciodată, cu nimeni, dar cu nimeni, la scrierea unui scenariu. Nu ați fost tentată, nu ați simțit nevoia, nu v-a surâs, niciodată, o idee a altuia? Fellini, pe care îl iubiți atât de mult, avea familia lui de co-scenariști, a căror muncă se topea în ceea ce numim universul fellinian.*

— Eu nu i-am întâlnit și nici nu am simțit nevoia să-i caut. Așa se face că am lucrat un film cam o dată la trei ani. Un scenariu de film este, la urma urmei, un roman condensat.

— *Nu ați simțit nevoia să fiți contrazisă, atunci când filmul se află în stadiul de scenariu? Sunt cinești care scriu foarte bine, dar lucrează cu alții.*

— Nu, nu în această fază. Poate în timpul concepției, al face-rii. După, sunt ca o mamă care a născut. Cărei mame i-ar conveni să i se spună că pruncul ei nu este prea reușit? Când am înche-iat scenariul, am terminat și filmul, s-au terminat incertitudinile, asta este și drama mea. Mă așteaptă suferințele din timpul filmă-rii care îmi contrazic imaginile.

— *Dar contrazicerea aceasta trăită de dvs. este fatală. Într-un fel, filmele avansează ca într-o permanentă cursă cu obstacole.*

— Eu trăiesc cursa aceasta și ca pe un blestem al unei arte care nu se poate plia ca o mânășă pe idee. Mereu se va interpune ceva între imaginea ta și ceea ce îți pune la dispoziție realitatea. Dacă cinematografiile dezvoltate se pot juca, astăzi, cu tehnica, cerului nu-i putem comanda, orice am face. Trebuie să-i așteptăm bunăvoința de a fi senin sau înnorat, atunci când avem noi nevoie.

— *Ați stat, toată viață, lângă un scriitor ca Paul Anghel, care iubea filmul. Nu ați fost, niciodată, ispitită să lucrați împreună?*

— Am susținut, mereu, că avem mai mulți regizori buni decât scenariști. Lui Paul nu-i plăcea tehnica scenariului, concizia lui. Scriind scenarii, prozatorii și-ar putea distruge arta. Hollywoodul a încercat, cândva, cu Faulkner, cu Scott Fitzgerald, i-a angajat pe post de scenariști, fără succes, însă. Scriind scenarii, eu mi-am pierdut capacitatea de a relata în termenii analizelor ample, de-scriptiv. Scenaristica înseamnă răstignirea pe spalierile unor ri-gori. Concizia este una dintre reguli. Vă dau un exemplu din *Pe malul stâng al Dunării albastre*, unde una dintre primele replici conturează un destin. „Eu am fost trăgătoare la viața mea — spu-ne eroina interpretată de Gina Patrichi. La circ, zburam mărul de pe creștetul partenerului.“ „Wilhelm Tell?“ „O, nu, nu-l chema așa. Era italian, Aldo Fronzini.“ Din aceste puține schimburi de

cuvinte aflăm, din prima secvență, toată biografia eroinei, cu cine avem de-a face.

— *V-ați pierdut capacitatea analitică pe care ați fi putut să o exersați, la o scară mai înaltă, în literatură pentru că, altfel, cinematograful dvs. este el însuși unul analitic, el dictează și tipul de frază cinematografică, sintagmă pe care știu că o preferați „scriiturii“.*

— Filmul de analiză este extrem de pretențios în folosirea arsenalului nostru de procedee, transfocator, panoramic, travelling. Dacă epicul este mai ușor manevrabil, analiticul cere precizia și eficiența unei operații pe creier sau pe cord deschis. Pornind de la întâlnirile mele cu tinerii, la Costinești, mi-am imaginat, cândva, o discuție despre travelling. Când și de ce se filmează din travelling? Atunci când personajele se deplasează și trebuie urmărite, cine nu știe? Insuficient. Se poate filma foarte bine și din panoramic sau chiar dintr-un unghi fix. Travellingul asigură posibilitatea de a menține constantă relația dintre obiectiv și subiectul filmat, dar și de a escalada axul optic, schimbând direcția în cadru a mișcării personajelor, în funcție de o necesitate nou ivită. Împreună cu transfocatorul, relativ mai nou apărut la dispoziția noastră și cu vechea cunoștință care este panoramicul, înlesnește o bună articulație și suplete frazei cinematografice, a scriiturii, dacă vreți. Până acum am vorbit numai de pe versantul tehnicii, pentru că, în fapt, toate acestea se întâmplă doar când folosirea travellingului și a celorlalte mijloace se supune unei idei. Un bun observator își dă seama când modalitatea scrierii unui cineast ține de artă, sau măcar de un bun nivel profesional, și când are de-a face cu o simplă înșiruire de cadre, chiar dacă acestea sunt filmate făcând uz și de transfocator, și de panoramic, și de travelling. Să ne amintim de jocurile lui Hitchcock cu spectatorii. Insinuează orice senzație, orice idee dorită de el, pentru ca apoi să o anuleze cu un singur gest și să o înlocuiască cu o alta. Să admitem că este ceva mai complicat decât să-ți informezi spectatorul despre deplasarea personajelor dintr-un loc în altul, spații în care se petrec întâmplări ce se lasă, oricum, ușor observate și cu ochiul

liber. În cazul lui Hitchcock, cea mai mică eroare în ceea ce numeam mînuirea bisturiului ar ucide senzația. Aici, exprimările aproximative sunt fatale. Pentru inducerea unei senzații, lovitura trebuie să nimerească musca. Aproximativul poate fi tolerat doar în filmul epic. Spun tolerat și nu acceptat.

— *Mă surprinde, drept să spun, că ați ales cazul unui cineast care decupează mult, ceea ce nu se întâmplă în cinematograful analitic, căruia îi aparțineți. Mai degrabă m-aș fi așteptat să vă opriți la Bergman, la Antonioni.*

— Am ales intenționat cazul unui genial constructor de senzații pentru a-mi susține ideea că, în nararea cinematografică, determinant nu este unghiul de filmare în sine, oricât de spectaculos ar fi el, determinantă nu este mișcarea de aparat, oricât de inedită, determinant nu este nici obiectivul, oricât de bine ales. Hotărâtoare este relația dintre cele trei elemente, iar gama posibilităților care o absorb, în care o regăsim, este infinită, asemenea mișcării figurilor de șah. Practic, soluțiile sunt inepuizabile. De aceea și inutilitatea tristă a copierii unei scriături care se va dovedi inadecvată unei anumite scene. Dacă scena în cauză este un unicat, și este normal să fie așa, atunci și filmarea trebuie să fie unicat. Un artist se chinuiește în van să găsească această unicatitate cu orice preț. Chinul cineastului se află în altă parte, nu în întrebarea „Cum să fac eu să fie altfel?” Chinul nu poate însemna altceva decât trăirea ideii. Cât despre exprimarea ei, responsabil este acel ceva care ne ia în stăpânire peste voința noastră, care se naște și se cristalizează în urma unui metabolism atât de misterios: stilul. Acesta nu se caută, nu se alege. Dacă e să-l dobândești, îl ai, dacă nu... Am văzut regizori fascinați de moda relatării sumare, în propozițiuni (cinematografice) care se rezumă, ostentativ, la subiect și predicat. Nu cred că poate fi vorba de un stil. Este doar un teribilism, și-l poate îngădui, ca pe o glumă, un cineast consacrat care își permite să se joace. Și asta doar o singură dată, un singur autor. Cel de al doilea, cel care o va repeta, nu va realiza decât un plagiat fără nici un haz. O excentricitate insignifiantă, un film ce pornește de nicăieri și te duce

niciunde. Ignorarea expresivității unghiului de filmare, a obiectivului și a mișcării camerei constituie, în fond, o lacună gravă. Cu aceste trei elemente se compun, în film, adjectivele, adverbele, punctuația, sintaxa, de fapt tot ce înseamnă o scriere cinematografică nuanțată, care poate ține pasul cu literatura. Ne-am putea imagina o operă literară articulată doar din subiect și predicat? De ce nu ar fi la fel și cu filmul?

— *Poate că sunt cinești cărora nici nu le trece prin cap să țină pasul cu literatura, care experimentează în răspărul acesteia. Grav este, așa cum spuneți, când o excentricitate, oricare ar fi ea, devine un fenomen de modă, cum s-a întâmplat mai nou, cu Tarantino. Dar vorbeați, mai înainte, despre filmul analitic, de la care vă revendicați, și despre unele modalități ale scriiturii. Mulți asociază genul cu punerea sub lupă a trăirilor, prin folosirea cu precădere a planurilor apropiate. Cine vă urmărește filmele își dă seama că le folosiți cu măsură.*

— Tendința de a lăsa toate sarcinile analitice doar pe seama planurilor foarte apropiate nu mi se pare a fi, astăzi, o performanță estetică. O astfel de viziune sărăcește planul general, îl reduce la rolul plasării în geografie a acțiunii. Este adevărat că expansiunea povestirii destinate televiziunii care ne intră în casă, despre ai cărei eroi se presupune că trebuie să se confeseze, a modificat raporturile în strategia planurilor. În cinematograful însă, planul general trebuie investit în egală măsură cu attribute emoționale, trebuie implicat, încă din stadiul dramaturgiei, în mișcarea sentimentelor. Nu vreau, prin ceea ce am spus, să minimalizez importanța marilor experiențe, unele-limită, care au marcat istoria cinematografului. Ar fi păcat, însă, să nu se profite de performanțele aparatelor de astăzi, pentru a lăsa planurilor generale o mai mare libertate decât aceea de a fi un căraș al informației. Bineînțeles, însă, toate acestea sunt legi generale sau simple criterii. Artiștii nu au reguli, ei le inventează iar ceilalți le copiază sau le urmează. Dacă pot.

— *Ar fi trebuit să vă începeți cariera cu o ecranizare, sau o adaptare, mai degrabă, după Petru Dumitriu. Ulterior, ideea ecranizării*

nizării, oricare ar fi fost ea, nu și-a făcut niciodată loc în munca dvs. Nici din această direcție nu a existat o cât de mică tentație?

— Dacă o carte este bună, nu văd de ce ar trebui să fie ecranizată. Capodopera și-a împlinit misiunea pe lumea asta, de ce să o traduci într-un alt limbaj?

— Poate dorința de a vizualiza o idee, o stare, de a fixa culoarea unui timp. O astfel de dorință se află la originea unor mari filme, de aceea a ecranizat Visconti *Ghepardul*, de aceea a extras Nikita Mihalkov *Piesă neterminată* pentru pianină mecanică din paginile lui Cehov.

— Îmi este greu să descifrez rațiunile din urmă. Ceea ce leagă un autor de filmul lui rămâne, totuși, un mister. Eu știu că, dacă nu am o legătură cosmică — sper să nu sperie cuvântul — nu mă pot apuca de lucru. Nu este ceva care vine din cap. Poate în deceniile următoare știința se va apropia mai mult de necunoscutele spiritului. Dar, revenind, nu-i resping câtuși de puțin pe cei care pleacă de la cărți, care intră în istorie și cu ecranizări excepționale, întărâtând și mai mult exegeții angajați în vechile dispute despre spiritul cărții, specificul cinematografic, dificultatea, dacă nu chiar imposibilitatea translării. În cazurile amintite, și *Ghepardul*, și *Piesă neterminată*... rămân, în primul rând, filme de Visconti, de Mihalkov. Pot să înțeleg obsesia unui cineast de a aduce pe ecran o operă clasică, dar nu și ambiția unor scenariști, a unor scriitori, de a fi mediatori între un text și un regizor al cărui stil nu-l cunosc, cum s-ar cuveni, căruia urmează „să-i vândă” produsul ca pe o traducere dintr-o limbă străină într-una și mai străină. Consecvența cu care cinematografia noastră a ținut să atragă scriitorii nu a fost, întotdeauna, o garanție. De multe ori s-au aprobat „autori de scenarii”, nu au fost judecate scenariile. Se pleca, apoi, în căutarea unui regizor adecvat, ca în basmul *Cenușăresei*, cu pantoful în mână, pentru găsirea piciorului corespunzător. Mi-ar fi plăcut, poate, o ecranizare după Călinescu, mi s-a și propus, dar am refuzat. Nu aveam nici posibilitățile economice, nici actorii potriviți, cei pe care i-aș fi văzut eu.

***„Filmul este limba mea maternă,
este limba în care vorbesc și în care tac“***

— Nu am folosit, până acum, în conversația noastră, formula de mare circulație în cinematograful european, mai ales în epoca imediat următoare lansării ei de către criticii ce aveau să devină cineștii Noului Val, la mijlocul anilor '50: filmul de autor, mult întors pe o parte și pe alta chiar la el acasă. În ipostaza în care se lasă cel mai ușor adjudecată, și anume cea de autor al scenariului și al regiei, cariera dvs. o acoperă cu prisosință. Este, cumva, și o chestiune de orgoliu, această constanță?

— Regizorul nu este un dispecer de compartimente artistice. Filmul trebuie să poarte amprenta unui singur om. Prin asta, nu-mi asum mai multe merite, ci mai multe răspunderi și riscuri. Uneori, auzim spunându-se despre o peliculă sau alta: „Filmul ar fi bun, dar scenariul este prost.“ Eu pe cine să dau vina? De altfel, am mai amintit: cred că ceea ce numim talent, în film, este o mare necunoscută. Este un talent de formare, născut din acumulări concentrice. Numai că trebuie să ai pe ce să acumulezi, să vii de undeva, dintr-o altă artă. La mine se vede că vin din literatură și din artele plastice. Imaginea filmelor mele este mai mult sculpturală, nu picturală, lucrez în bardă, ca sculptorii, nu migălesc, nu am croșetat niciodată un film. Iubesc linia pură, fără adaosuri, fără înflorituri. La școală am învățat ce se întâmplă dacă prăvălești o statuie clasică de pe un deal: nu are de ce să se

împiedice, să se agațe. Despre *Gioconda*... am spus că ar putea aparține stilului doric. Mai târziu, am citit cu plăcere eseurile lui Nicolae Manolescu despre o posibilă privire asupra literaturii prin grila celor trei stiluri clasice: doric, ionic și corintic. Și în cinema unii lucrează cu dalta, alții cu penița, sub lupă. Pentru primii, mai important este sensul lucrurilor, pentru ceilalți — finețea execuției. Se vorbește mult despre picturalitatea imaginii, dar trimiterile la sculptură intimidează, dacă nu cumva chiar deranjează. Observați, însă, că și atunci când se caută picturalitatea, referințele îl vor ocoli pe un Buffet, să zicem, prea esențializat, prea sever în geometrismul lui.

— *Film de autor nu înseamnă, însă, neapărat să fi scris și scenariul, ci să-ți lași amprenta inconfundabilă. De altfel, când Truffaut a lansat formula „politica autorilor”, pentru că de aici se trage, el a pornit de la un film căruia puțini i-ar fi dat importanță, Ali Baba și cei 40 de hoți al lui Jacques Becker, într-o cronică de întâmpinare („Ali Baba et la politique des auteurs”, Cahiers du cinéma nr. 44, febr. 1955) nu într-unul dintre faimoasele lui articole de direcție. Era la un an după incendiarul „Une certaine tendance du cinéma français”. Amănuntul este mai puțin știut. Truffaut a forțat toate ușile provocării, și-a anexat orice argument găsit în scrierile altora, cum ar fi sentința lui Giraudoux „Nu există operă, există numai autori”, pentru a afirma, bătaios, că filmele nu sunt „ca maioneza, reușite sau nu”. Dacă dincolo de posibilele defecte, se poate distinge personalitatea unui creator, ea trebuie apărută. „Ali Baba este filmul unui autor — spunea el. (...) reușita tehnică a lui Ali Baba confirmă fundamentul politicii noastre, Politica Autorilor.” Fără să se sfiască a-l ironiza chiar pe părintele spiritual, pe André Bazin, tânărul critic va susține peremptoriu, într-un alt text: „Nu am văzut Mister Arkadin, dar știu că este un film bun, pentru că este de Orson Welles și chiar dacă Welles s-ar strădui să facă un film de Delannoy, nu ar reuși.” Am insistat atât de mult, pentru că în critica noastră și-au făcut loc multe confuzii în jurul acestei formule care, între timp, și-a diluat înțelesul. Dacă îți agăți pe generic formula „Un film de...”, cum*

fac mai toți astăzi, asta nu înseamnă că avem de a face, neapărat, cu un film de autor. Dvs. erați îndreptățită, însă, să recurgeți la această identificare, dar, întotdeauna, pe genericele filmelor pe care le-ați semnat stă scris Scenariul și regia. De ce niciodată Un film de Malvina Urșianu?

— Nu știu să-mi fi acordat cineva, vreodată, circumstanțe atenuante pentru că aș practica un cinema de autor. Nici nu am așteptat indulgență, ci doar analiza acelei condiții care îmi aparține. Oricum, patosul tinerilor critici de la *Cahiers du Cinéma* s-a mai topit și el. Cu vremea, și-au nuanțat criteriile. Regimul de dezintoxicare de o anume ideatică și de o formă ajunsă la descompunere, așa cum l-a propus și l-a practicat Nouvelle Vague, a rămas, dar ca principiu. Poate este meritul lor cel mai important. Ei au reamintit că regizorul nu este un dispecer. Nu a fost un curent durabil în timp, ci o cale de epurare de care arta cinematografică are nevoie, în perioadele clinice, o dietă severă pentru o cinematografie sufocată de colesterol. În ceea ce mă privește, lucrurile sunt mai simple. Cei care țin atât de mult la eticheta „Un film de...” au rațiunile lor. Modalitatea mea de a face film este doar una printre altele. Nu am făcut niciodată caz de condiția mea de „autor total”, nu mi-am atribuit această titulatură, nu am nici un fel de orgoliu. Criticii au adus-o în discuție. Mai degrabă am tendința să mă scuz, pentru că nu pot lucra decât astfel. Poate asta este chiar o infirmitate a mea. Dacă m-aș fi priceput să fac filme după scenariile altora, nu aș fi ezitat. Eu vreau să se știe că scenariul îmi aparține tocmai pentru a mă distanța de concepția celor care mai cred că regia este o operațiune de dispecerat. Am lucrat, odată, cu un director de film care nu se interesa decât de munca tehnicienilor, a mașiniștilor, electricienilor și doar la urmă de ceea ce făcea regizorul. Ce-i drept, există și cinești care nu se arată preocupați de finisaj, de montaj, sonorizare. Este ca și cum ne-am putea imagina un aeroport lipsit de concepția unui arhitect, o construcție în care fiecare ar adăuga câte ceva. Așa ar arăta și filmele. Pregătirea unui film mi se pare esențială, nu vorbesc despre cea economică, la care nu mă pricep. Eu am nevoie

de un contabil bun, pentru că nu știu niciodată ce semnez, dar să nu filmez bine, iar montajul să fie doar o operație de salvare, nu am admis niciodată.

— *Sunt cinești ale căror filme câștigă la montaj. Truffaut îl numea chiar „autocritica autorului”. Nu ați avut niciodată acest sentiment?*

— Cred că atunci, la montaj, filmele mele și-au găsit structura. Dacă la început știam ce înseamnă trei fotograme în plus, în timp am învățat ce înseamnă și una singură. Ea poate să distrugă o scenă, jocul unui actor. Pot s-o demonstrez, la masa de montaj. Dacă aș remonta acum, *Lăpușneanu...*, aș elimina vreo 200 de metri pe care îi găsesc de prisos.

— *Este limpede că stați mult la masa de montaj.*

— Nu o părăsesc nici o clipă. Am avut norocul să lucrez cu monteuzi extraordinari, Lucia Anton, Adina Georgescu-Obrocea, Margareta Anescu, Melania Oproiu. Ne-am înțeles „din priviri”, chiar dacă totul se petrece, cum știți, în întuneric.

— *Există mari cinești — Visconti este unul — care mărturiseau că văd destul de rar dubbele. Unii puneau asta pe seama marii încrederi pe care o aveau în ei, erau foarte siguri pe ceea ce au filmat.*

— Nu este imposibil dacă ai, cum am mai spus, colaborări norocoase. Pentru mine, cea mai obositoare operație era alegerea dublelor. Din fericire, din cauza economiei de peliculă, nu făceam prea multe. Trebuie să fii prezent pe parcursul post-producției cu tot ceea ce implică ea, să știi unde poți opera. Exemplele pe care mi le dați sunt ale unor cinematografii cu alte posibilități și, probabil, și cu alte dificultăți. Eu trebuia să mă gândesc ce s-ar putea întâmpla, în cazul în care îmi va lipsi unul sau altul dintre elementele absolut necesare filmării. Aveam eu filmul în cap, scriind scenariul, dar trebuia să pregătesc și restul echipei. Grea meserie! Dacă aș fi avut un copil nu l-aș fi lăsat să se apuce de ea.

— *Poate tocmai astăzi ar trebui încurajați tinerii. Au scăpat de unele servituți, se filmează cu altă aparatură, cu camere ușoare, în prezența mai multor monitoare, poți controla altfel cadrul.*

— Așa este, dar cum aş putea uita condițiile în care am lucrat? Îți dai seama ce înseamnă să faci un film ca *Lăpușneanu*... cu o singură cameră? Când eram asistentă la *Mitrea Cocor*, am filmat bombardamentul, la Bragadiru, alergând de la unul la altul dintre cele opt aparate cu care se lucra, adică tot ceea ce avea cinematografia la ora aceea. Măcar la *Figuranții* să fi avut două camere, nici nu deranja dacă se filmau una pe alta. Degeaba am gândi noi în termenii celor mari, trebuie să ne cunoaștem toate limitele. În ceea ce mă privește, conștiința lor, a acestor limite, vine și dintr-o luciditate exagerată care face ca, în momentul în care scriu scenariul, să știu ce anume îmi pot permite și ce nu. Mi-a lipsit, întotdeauna, puțină inconștientă pe care ți-o dă răsfățul. Când te arunci într-o poveste, trebuie să ai și susținerea cinematografiei. Filmul cameral, cel care m-a interesat — sau, poate, am fost obligată să-l adopt — nu exclude o anumită monumentalitate. Dacă ne-am raporta la alte arte, atunci statuetele de Tanagra pot fi socotite monumentale, în comparație cu figurinele de Saxa, care rămân mici porțelanuri decorative. Poți să faci film și cu un singur personaj proiectat pe cer. O mie de oameni nu înseamnă, întotdeauna, mai mult decât unul singur. Pot fi niște furnici. Este ceea ce a înțeles mai bine decât alții Leni Riefenstahl. Când am descoperit-o, parcă aş fi întâlnit o soră geamănă. Mă preocupa demult această idee: monumentalul presupune material nobil, piatră, marmură, bronz. Tapiseria nu este artă monumentală, oricare i-ar fi dimensiunile. Rămâne artă decorativă, lâna nefiind un material nobil. Pelicula, ei bine, pelicula are această capacitate de a se transforma în hârtie, în cârpă, dar și în bronz. De aici se trage măreția unor cineaști ca Riefenstahl sau Eisenstein.

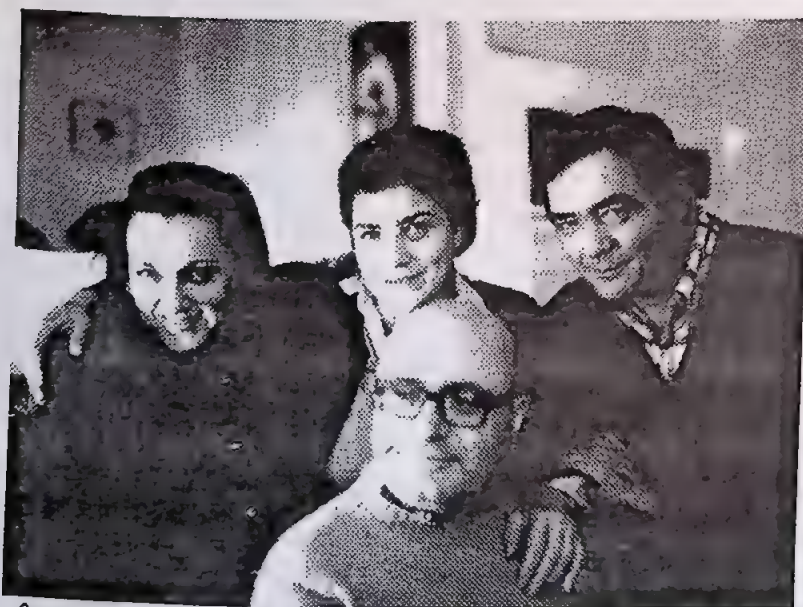
— *Aici se poate vedea că nu aveți nici un fel de prejudecăți politice.*

— Dacă filmul este bun... Și, apoi, nu ai decât să socotești filmele ei drept documente ale unei epoci. Despre paranoia acelei epoci. Cum ai putea să cunoști o epocă, o mentalitate, fără Leni Riefenstahl, fără Eisenstein? Noi nu am știut să facem filme despre grandomania unui timp trăit. Am construit Casa Poporului,

dar filme de ficțiune — nu mă gândesc la cele strict documentare — nu avem. Ne lipsește simțul racursiului, al privitului de jos în sus. Noi am construit minunate mănăstiri, nu catedrale. Foarte bine, ne păstrăm în regimul nostru, dar nu avem dreptul să respingem experiența altora. Cred că o cinematografie mare poate pendula între doi cineaști, amândoi veniți dintr-o artă a unui timp totalitar. Cine crede că le poate arunca filmele la gunoi se înșală. Un creator nu trebuie confundat cu sistemul.

— *Pentru că am vorbit despre Noul Val. V-am văzut într-o fotografie alături de un personaj intrat în mitologia epocii, faimosul Jean Pârvulescu, apropiat al lui Godard. Ținea atât de mult la el încât, în A bout de souffle, își botează astfel un personaj — Parvulesco — interpretat de Jean-Pierre Melville, cu care, de altfel, și seamănă. Cum l-ați cunoscut ?*

— Prin Aurora Cornu, la Paris. Se întâlnise mai înainte cu Paul Anghel. Îmi amintesc că în 1968, în zilele invaziei din Cehoslovacia, când și pentru noi, românii, exista o primejdie asemănătoare, toată presa franceză era în clocot. Paul — pe atunci lucra la *Scânteia* — primește o telegramă de la Jean Pârvulescu. În



Între prieteni, la Paris: Aurora Cornu, soful acesteia, Aurel Cornea, director de imagine TV, și faimosul Jean Pârvulescu, din cercul lui Godard

termeni foarte agitați, îi cerea să-i comunice urgent ce poate face comunitatea intelectuală franceză ca să ne ajute. Închipuți-vă ce credea „conducerea de partid și de stat“ despre amestecul unor intelectuali francezi în „treburile noastre interne“. Jean Pârvulescu avea un mare neastâmpăr, ori de câte ori auzea că undeva se coace ceva. Chiar când lucrurile s-au mai calmat, el a rămas același „luptător pentru cauzele oamenilor și ale popoarelor“, cauze înțelese sau neînțelese, nu conta. A rămas mereu „pe baricade“, uneori cu un real folos.

— *V-a văzut filmele?*

— I le-am trimis pe casete, prin Aurora Cornu. Era un bun cunoscător al cinematografului, nu numai al celui francez, de aceea m-au bucurat cuvintele lui. După ce-a văzut filmul făcut pentru televiziune, *Aici nu mai locuiește nimeni*, a rămas puțin pe gânduri, după care a spus, cu o ușoară tristețe: „Așadar, aceasta este România actuală?“

— *Când s-a aflat că veți face un film despre Lăpușneanu, s-a crezut că veți ecraniza nuvela lui Negruzzi, că vă veți abate de la regula muncii dvs. Nu a fost așa. V-ați abătut, în schimb, de la preocuparea pentru contemporaneitate înregistrând, însă, de data aceasta, chiar și adeziunea celor care vă reproșau excesul de stilizare din alte filme.*

— *Lăpușneanu* aparține acelor filme în care nu sunt bănuită că aș fi implicată biografic. Când nu voi mai fi, probabil că va exista o altă percepție. Astăzi, ea se face din simpatiile, dar și din antipatiile ce se referă la persoana mea. Are dreptate cel care susținea că, într-un anume fel, un creator își „împiedică“ opera. Doar debuturile pot fi judecate în sine, fără nici o altă raportare. Ele sunt ca nou-născuții, nu au un trecut. Apoi, *Lăpușneanu* a impresionat prin noutate. S-a văzut că se poate face un film istoric și fără miza marilor bătălii, folosind platoul de filmare. Din păcate, astăzi, cinematograful nostru a părăsit aproape de tot platoul. Se turnează prin diferite case, prin saloane ușor de recunoscut de la un film la altul, aceleași, fie că este vorba despre ziua de azi sau de trecut. De aici și o sărăcire a modalităților scriiturii, inexpressivi-

tate în portretizarea personajelor obligate din naștere să se adapteze decorului. Mișcarea firească este ca decorul să fie conceput cu gândul la cei care vor „locui” acolo. Depozitul nostru de mobilier și recuzită, echipamentul scenografic existent ne aduc, practic, în situația de a exclude din filmele noastre toate subiectele unor epoci, de la secolul al XVII-lea încoace. Am văzut, în filmele noastre, obiecte de mobilier care aduceau cu ele un decalaj temporal de două secole. Nu se poate importa o întreagă civilizație, un întreg mod de viață. Tinerii, mai ales ei, sunt atrași de ceea ce se petrece acum, în lumea noastră, și este oarecum normal să fie așa. Pot filma sub cerul liber, dar mă întreb dacă nu cumva și pentru ei este inhibantă ideea că orice dramaturgie care se îndepărtează puțin de pe teritoriul strictei actualități se va izbi de mari greutăți la punerea în pagina scenografică.

— *Vă simțiți mai bine pe platou, într-un spațiu construit, decât*



*Înainte de a da „motor”,
pe platourile filmului Serata.
În primul plan — actrița Valeria Gagalov*

într-unul preexistent. Aș zice chiar că nicăieri nu vă simțiți mai bine ca acolo. Personajele sunt în lumea lor. Vă este, oare, teamă nu care cumva să vă scape de sub control, să nu se supună cu totul voinței dvs.? Este platoul un spațiu al puterii?

— Lăsând personajul într-un spațiu de multe ori găsit la întâmplare, riști să te trezești că a luat-o într-o altă direcție caracterologică decât cea dorită, derutantă, uneori. Nevoia adaptării la dimensiuni ce nu co-

respund cu cele cerute de mișcările aparatului te poate aduce în situația de a fi obligat să modifice decupajul. O încăpere de 3/4 „reală” nu este totuna cu o cameră de aceleași dimensiuni construită pe platou. Pereții mobili ai decorului și lipsa plafonului pot asigura iluminarea adecvată. Se uită, de multe ori, că unele prim-planuri inexpresive ale actorului, acele fotografii clipitoare și vorbitoare se explică și prin constrângerea plasării personajului la un perete, pentru a face loc proiectoarelor, aparatului, într-o cameră „adevărată”. Regizorul se refugiază într-un decupaj infantil, nu mai știi unde lipsesc ideile și unde mijoacele. Eu iubesc platoul. Cei care au lucrat cu mine știu că îmi place să vin înaintea tuturor și să plec ultima, pentru a sta câteva clipe singură, între acei pereți încă nelocuiți sau abia părăsiți de lumea destinată să trăiască, o vreme, acolo. Decorul mă face să visez. Natura — nu. Sau foarte rar.

— *Parcă îl citesc pe Marin Preda în Viața ca o pradă: „Apele, râurile, bălțile, nu-mi vorbeau, nu puneam, deci, mare preț pe ele; nici ploile, nici pădurea, nici soarele... Îmi șopteau, doar, că suntem împreună și suntem fericiți, mare lucru, vedeam și simțeam și singur că este așa.”*

— Nu aş merge până acolo încât să spun că nu pun mare preț pe ele, dar atunci când intru în lumea unui film, mă scutur de imaginile „naturii adevărate”, ajunse, de atâtea ori, doar niște clișee. La sfârșitul anilor '50, când pe ecranele noastre se vedeau multe filme mexicane, operatorii noștri începuseră să caute peisaje cu copaci contorsionați, pârjoliți de soare, în stilul lui Figueroa. Sigur că dădeau „frumos”, dacă judecai cadrul în sine, doar pentru plăcerea trecătoare a ochiului și atât, nu pentru binele poveștii.

— *După această reculegere, să-i spunem, într-o lume re-creată, mai aveți puterea să ieșiți cu aparatul în stradă, în nebunia unei încrucișări de drumuri? Un cineast în aparență fragil și timid, ca Jacques Rivette, era fericit când putea să încurce toată circulația.*

— Poate așa trăia el sentimentul că este stăpân peste tot, inclusiv peste tot ceea ce era afară, chiar și peste haos. Eu evit cât pot să ies în stradă. Mie îmi place să stăpânesc platoul, acolo tre-

buie să știu tot ce mișcă sub acel cer închipuit, până la alegerea ultimului nasture, pentru că și el te poate trăda, poate duce personajul în altă parte.

— *Cum s-a născut Lăpușneanu... în filmografia unui autor obsedat, spuneam, de contemporaneitate, ce anume v-a determinat să vă atașați de acest personaj?*

— Este singurul film despre care pot afirma că mi-a fost cerut. Mi se refuzaseră două scenarii. Subiectul i-a fost propus, de fapt, lui Paul, în vederea scrierii unui scenariu. Atunci am colaborat, dar numai două zile, primele și ultimele. Paul s-a retras. Diferența dintre nașterea unui roman și conceperea unui scenariu era prea mare. Unii s-au speriat aflând că m-am apucat de un film istoric. Cum? O femeie...? Dar o scenă de bătălie se construiește la fel ca una de bal, nu trebuie să fii general de armată, tot *mise-en-scène* este, regulile sunt aceleași. În privința lui Negruzzi, am avut întotdeauna un conflict intim cu autorul nuvelei. Aveam alte idei despre Lăpușneanu, am simțit că este un personaj nedreptățit, persecutat. Nu putea fi un criminal, era un ultim Mușatin, toți au omorât, de ce să se abată numai pe capul lui blestemul de a fi socotit un monstru? Am venit cu gânduri bune către el. Îl plasez într-un moment de apogeu al puterii otomane, când nici Ștefan cel Mare nu cred că ar fi putut să facă mai mult. De aceea condiția puterii, adică ceea ce am dorit să aduc în discuție cu acest film, era de-a dreptul tragică, trebuia înțeleasă ca un imens sacrificiu. Din studiile de istoria artei cunoșteam cultura epocii, mentalitatea ei, îmi convenea motorul intim al acelei epoci. În situația asta, îți poți permite să deduci, așa am construit portretele celor din jurul domnitorului. Îți poți îngădui și unele mici eludări. Eram liberă să interpretez, inclusiv în materie de costume și decoruri. Pentru Lăpușneanu am vrut să am, aproape tot timpul, același costum, dar care „îmbătrânește” de-a lungul filmului, de la maro ajunge cenușiu. Și Doamna are același veșmânt, numai că i se închide culoarea. Albul-ivoire din tinerețe devine vinețiu. Nu cred că un film de epocă trebuie să-și propună o reconstituire muzeografică. Dacă într-o peliculă de astăzi, în care ar apărea Maria

Antoneta, ai îmbrăca-o strict după moda epocii, ți-ai asigurat ridicolul. Una este ideea de frumusețe în secolul al XVIII-lea, și alta cea de acum.

— *Poate cel mai mult a șocat apariția lui Moțoc, tânăr, frumos, grăbit să treacă peste toate ceremonialele...*

— L-am eliberat de imaginea cu care a intrat în legendă. Nu era un intrigant oarecare, eu l-am văzut ca pe un politician, un gânditor. Nu știu de ce unii mai cred că personajele așa zis negative trebuie să fie neapărat respingătoare. Dacă aș fi făcut, vreodată, un Othelo, l-aș fi văzut pe Iago fermecător. Așa cum a fost cândva, pe scenă, Mihai Popescu. Mi s-a spus, apoi, că filmul *Lăpușneanu...* s-ar trage din Eisenstein. Nu mă căutați în *Richard al III-lea*, pentru că Moțoc șchioapătă. Nu mă căutați în Eisenstein, pentru că personajul meu înnebunește. Căutați-mă în construcția dramaturgică, în modalitatea mea de a decupa. Vodă Lăpușneanu mi-a dat prilejul să mă apropii mai mult de idealul construcției în stil doric, fără podoabe, numai linii și proporții. Nu sunt, însă, o mare amatoare de film istoric. Când văd personajele mărețe umblând tot timpul cu coroana pe cap... Iubesc filmul modern, iar în ceea ce mă privește, cel mai mult țin la trilogia *Pe malul stâng al Dunării albastre, Figuranții și Aici nu mai locuiește nimeni*. Dar atașamentul meu față de propriile filme este una și privirea obiectivă, din afară, este altceva. Observ că după șocul noutății, după primirea din epocă, astăzi, în jurul *Întoarcerii lui Vodă Lăpușneanu*, este o tăcere totală. Mulți nici nu știu că am făcut și un film istoric, convinși că genul este doar apanajul altora.

— *Când se discută despre filmul istoric, de multe ori se uită întreținerea: ce anume face ca un timp să devină istorie sau simplu trecut?*

— În artă, în mod sigur, unghiul artistului, dar, și aici, trebuie introdusă o nuanță. Nu orice film cu subiect din trecut poate fi socotit un film istoric. După cum el poate fi și o operă cinemato-



*Istoria, ca un joc de șah. George Motoi și Val Paraschiv (Moșoc)
în Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*

grafică plasată în cea mai strictă actualitate, dacă întâmplările și personajele sunt dintre cele care decid mersul istoriei. Aceste considerente susțin calificativul de „istoric”. Celelalte sunt filme „cu subiecte de epocă”. O astfel de viziune presupune plasarea dincolo de mode și modele a momentelor de viață, prezente sau trecute, în care autorul se implică atât de mult, încât gesturile și lucrurile mărunte se pierd, se confundă în masa gesturilor determinante, esențiale. Pe de altă parte, oricât de măreață ar fi ea, figura istorică nu poate asigura, în sine, nașterea unei opere mari... Vom avea un film despre..., și nu un film de... Mai presus de erou, filmul are un autor. În ultimă instanță, important este cine a realizat filmul, nu despre cine e vorba în film. Nu importanța istorică a eroului decide soarta artistică a filmului.

— *Vorbeați despre o viziune dincolo de mode și modele. Vă gândeați la ceva anume?*

— Printre altele, prin anii '70, o modă nouă străbătea lumea, moda retro. Se deșteptase nostalgia după un trecut nu atât de îndepărtat încât să poată fi numit „epocă”, dar nici atât de apropiat

încât să i se poată spune „ieri“. Este un trecut care, la scară individuală, înseamnă tinerețea unei generații. A copiilor dezgropând tinerețea părinților și, cel mult, a nepoților dezgropând tinerețea bunicilor. De aici încolo începe istoria. A fost moda care, trecută prin focul purificator al demodării, a devenit nostalgie. Așa s-a întâmplat cu tangoul argentinian, cu portretele lui Van Dongen, pictura Soniei Delaunay, cu rochiile anilor '30-'40. Ca și cum un sentiment ciudat îi pune în gardă pe acei oameni cu privire la un viitor fără bucurii, ca și când fluxul acelei mode i-ar lua cu el înapoi, într-un reflux ce i-ar scuti de întâlnirea cu timpul. Să ne imaginăm cum ar fi arătat, eventual, retro-ul nostru: pufoaica de șantier, basmaua, lodenul, sacoșa, hei-rup. Numai că noi nu ne-am fi putut refugia într-un astfel de trecut. Noi ne ferim de un trecut care ne sperie într-atât, încât numai moartea sau bătrânețea ne pot mântui de amintirea tinereții noastre. În sfârșit, una este să lansezi o modă, alta să faci școală și alta să rămâi unicat.

— *Între noi fie vorba, dacă este să ne mai oprim o clipă, acea modă retro nu a fost întotdeauna chiar inocentă. Cel puțin în cinematograful. Privirea trecutului prin grila unei nostalgii nediferențiate a dat naștere unui tip de conflict văzut ca un joc — chiar dacă era vorba de insinuarea fascismului — între torționari și victime, până și în filmele unor cinești importanți, precum Louis Malle, cel din Lucien Lacombe, sau Liliana Cavani, în Portarul de noapte. Să trecem. După Lăpușneanu, nu vi s-au propus, în continuare, alte filme istorice?*

— Ba da, mi s-a propus un Brâncoveanu, dar el a nu a fost autor de bătălie, ci ctitor. Era mai greu de realizat în condițiile economice ale cinematografului nostru. Pentru Bălcescu, s-au ținut vreo doi ani de mine. M-ar fi tentat, poate, un scenariu despre ultimele lui zile, în exil, când nu mai putea veni în țară. Și-au retras oferta.

— *Poate s-au speriat.*

— Ion Traian Ștefănescu a venit cu ideea unui film despre Nicolae Grigorescu, tot secolul al XIX-lea, deci inabordabil tehnic și economic. Pentru că Elenei Ceaușescu îi plăcea foarte mult piesa *Surorile Boga* — sau, cel puțin, așa se zicea — mi s-a oferit

posibilitatea să o ecranizez. Eu nu consonez, însă, cu literatura lui Horia Lovinescu. Cine știe, poate că nu sunt de profesie cineast, poate că sunt cineast doar când am inspirație. După ce-am terminat *Gioconda*..., s-a spus că este foarte modern, că ar avea ceva din Antonioni, dar eu, din motive independente de voința mea, nu-i văzusem filmele. Când, prin nu știu ce minune am participat la un festival al cinematografului românesc în Franța, în 1968, unul dintre critici a găsit că *Gioconda*... este o „interesantă incursiune în domeniul aceluia cinematograf *déambulatoire*, drag lui Antonioni“. Pe mine, însă, mă dusesese către acest stil cinematografic, cunoașterea celorlalte arte, în expresia lor modernă. Stilul este limbajul matern. El te ia în stăpânire, se așază de la sine, după asimilări concentrice. Filmul, așa cum îl practic eu, este limba mea maternă, este limba în care vorbesc și în care tac. Eu nu scriu scenarii, ci filme. Apoi, dacă mi se dă voie să am și eu opiniile mele de spectator, Antonioni nu a devenit, după ce i-am văzut filmele, cineastul meu preferat. Nu cred că timpul va ține cu el. La fiecare turnantă, istoria cinematografului mai pierde pe cineva.

— *Fără îndoială că istoria va scoate din cerc unele nume, dar nu cred că Antonioni va fi unul dintre ele. Probabil că după ce vom uita cu totul șocul esteticii sale, vom vibra altfel ori de câte ori vom trăi senzația aceea de mineralizare a vieții. Ceea ce cred că l-a determinat pe criticul Philippe Hadiquet să apropie Gioconda... de universul antonionian, a fost și impulsul de a aduce pe ecran umbra unei iubiri, nu explozia sentimentului, atât de dragă cinematografului. Orice s-ar spune, Antonioni vă preocupă, ați scris despre el mai mult decât despre alții, vreau să spun despre destinul lui de artist.*

— M-a preocupat mai mult pentru că, începând cu un anumit moment, mai exact cu *Profesiune: Reporter*, Antonioni devine mai interesant de analizat pentru un cineast, mai puțin, poate, pentru un spectator. Cu filmul amintit, se afla într-un punct al carierei sale în care subiectul investigației era el și nu opera aceluia moment. Ajunsese la o asemenea virtuozitate, încât lăsa impresia că

poate surmonta toate dificultățile, exercițiu devenit un scop în sine, nu un mijloc. Cadrul final din *Profesiune...* este modelul acestui gen de acrobații care încântă, în primul rând, cineastul, nu spectatorul. El, cineastul, stă cu sufletul la gură să vadă când se întrerupe cadrul, cât va mai ține, cum a făcut de zici că aparatul trece prin zid... iată, cadrul mai durează, fără tăietură, fără lipituri, dintr-o singură bucată, cât o mai duce, cât o fi trecut, 150... 200 de metri? Spectatorul nu are habar că o întreagă echipă de tehnicieni a găsit soluții pentru această echilibristică dificilă, căreia nu i-am descoperit plusul de emoție corespunzător unui angajament tehnic de asemenea proporții.

— *Dar cu mult înainte, în 1948, Hitchcock realizase performanța de turna un întreg film, Funia, fără nici o tăietură, dintr-un singur plan.*

— Numai că la Hitchcock totul este tensiune, de la început până la sfârșit. Uiți cu totul tehnica. Revenind, cred că soarta cinematografului european pendulează între Fellini, care pune semnul egalității între literatură și film, și Visconti, lucrând în solidul stil clasic, cu rafinamentul lui fără egal, justificat până la ultimul element din decor. Când prințul Salina se uita la paharul din care bea, nu admira vinul, ci cristalul din secolul XVIII, „*taillé en pointe de diamant*”. Dar ce cinematografie trebuie să ai în spate, pentru a face astfel de filme! Să filmezi 300 de ferestre luminate ale unui castel și, în prim-plan, un personaj cu o umbrelă, cum vedem în *Ludwig*. Sau pădurea aceea de candelabre aprinse, pe care tânăra împărăteasă venită în vizită le privește cu îngrijorare pentru că detectează, în toată acea aglomerare, semnele nebuniei lui Ludwig. Îmi imaginez, uneori, cum trebuie să fie să lucrezi într-o cinematografie puternică economic, să dispui de o dotare tehnică pe măsură. Uneori, nu am avut, la filmare, nici scotch sau creion dermatograf, pentru a marca și lipi pelicula. Ni se cerea să operăm mai puține lipituri, ca și cum montajul se face în funcție de banda adezivă.

**„Libertatea nu dă talent
celor care nu l-au avut niciodată“**

— *V-ați simțit, vreodată, liberă în munca dvs., cât de mult ați simțit cenzura peste umăr?*

— Liberă cu adevărat nu aveam cum să mă simt, pentru că mă apăsau în egală măsură trei tipuri de cenzură: cenzura ideologică, cenzura tehnică și cenzura economică. În privința celei ideologice, ceea ce dădea cel mai mult de lucru în filmele mele erau finalurile. Acolo umbla cenzura, întorcând pe dos toată povestea. *Lăpușneanu* ... era cât pe-acți să fie trimis la deșeuri. L-a salvat un secretar nou venit. Soarta filmelor atârna și de cine se nime-rea să fie secretar cu propaganda. De multe ori se opera nu numai cu ordine, ci și cu toane sau cu idiosincrazii personale. Peste toate, se instala și autocenzura. Când scrii un scenariu, ca să nu visezi cai verzi pe pereți, trebuie să ții seama de ceea ce ai la dispoziție. Orice ai face, nu poți să-ți imaginezi un *Ludwing*. Multă lume crede că astăzi, înlăturându-se cenzura, soarta filmului românesc a intrat, definitiv, în zodia fericirii. Totul ar rămâne în seama talentului cineaștilor. Dacă nu ne situăm la nivel internațional, de vină suntem noi. Nu avem talent, ce să facem? De fapt, pe noi, cineaștii, nu ne-a compătimit nimeni, niciodată, nici opinia publică, nici presa de specialitate, pentru condițiile mai mult decât precare în care ne-am lucrat filmele. Au existat, întotdeauna, explicații și scuze pentru arhitecții care construiau locuințe de

confort 2 și 3. „Ce să faci, n-au posibilități“, dar pentru filmele de confort 2 și 3 ratate, de multe ori, din cauze similare, nu a existat nici o explicație și, prin urmare, nici o scuză. Cenzura tehnică și cenzura economică nu au fost mai puțin frustrante decât cenzura ideilor. Cinematografia are mai multe și mai categorice nevoi tehnice decât oricare altă artă. Doar arhitectura îi mai stă alături, în această condiție. Sunt frați de cruce și de destin. Pentru a crea o cinematografie, și nu doar filme, talentul creatorilor trebuie susținut de o economie puternică. Nu este chiar o întâmplare faptul că marile cinematografii aparțin țărilor cu o mare putere industrială și financiară. În restul lumii se fac filme, uneori bune și foarte bune. Cinematografia noastră s-a aflat în această a doua condiție. S-au făcut și filme bune, uneori, foarte bune, comparabile prin profesionalism și talent cu multe dintre cele *made in...* Mulți dintre cineaștii reputați ai lumii ar fi eșuat lamentabil, azvârliți în condițiile de creație și de producție ale regizorilor noștri.

— *Mai-mai că-i invidiați pe creatorii din alte domenii, mai liberi de factorii exteriori.*

— Cum să nu-i invidiezi, să nu te gândești la ei, când tu înaintezi către imaginea la care ții printr-un întreg eșafodaj al tehnicii, printre mașinării complicate și greoaie care așază între idei și realizare un întreg baraj de fier și sticlă, zgomotos și țeapăn? Te lupți cu el ca și cum ai avea în față o fiară, construiești ecuații strategice, dar îți trebuie și forță fizică. Dacă am urma principiile lui Leonardo da Vinci, filmul ar trebui trecut în categoria artelor vulgare, pentru volumul de efort fizic pe care îl cere, spre deosebire de nobila artă a poeziei și a scrisului, în general. Poți avea poezie de geniu într-o societate nepregătită sau nedoritoare să te primească, dar nu poți să înalți Brasília, să faci *Pe aripile vântului* sau *Kagemusha* de unul singur, înarmat doar cu bune intenții și sentimente nobile. Un film, o construcție, demonstrează, desigur, limitele creatorului dar, mai mult decât oricare altă artă, și limitele unei cinematografii sau pe cele economice ale unei societăți. Dacă fraza mea cinematografică cere, la un moment

dat, anumite aparate de care nu mă pot lipsi, fără anularea totală a modalității mele artistice, cine poate hotărî ce este necesar și ce nu, în afară de mine? O imagine cinematografică trebuie să fie la fel de nuanțată ca un text literar. Ce forum atribuie unui poet, într-o zi, zece litere ale alfabetului, pentru ca, într-alta, să nu-i mai acorde decât cinci? Iar din când în când, dintr-un capriciu sau din mărinimie — întreaga gamă, controlându-l, după aceea, cu strășnicie, dacă nu cumva a omis să folosească vreo literă și a imobilizat, astfel, inutil, un alfabet pe care, de altfel, nici nu mai știa să-l folosească, în întregime. Pierduse deprinderea. Arareori, fiara despre care vorbeam poate fi supusă și printr-un fel de hipnotism, să zicem. Sunt singurele momente dintr-un film în care forma se mulează pe idee ca o mânășă. Atunci, autorul nu mai simte nevoia să-și însoțească, eventual, vizionarea, cu explicații. Ideea, sentimentele au fost traduse la nuanță, simți în fraza despre care tot vorbesc concentrarea unor posibile pagini de literatură. Uneori, simți până și semnele de punctuație...

— *Nu cred că spectatorul este dispus să acorde circumstanțe atenuante, chiar dacă își dă seama că dispozitivul tehnic al cineastului este precar. Nu trebuie să-l certăm, însă, pentru asta, pentru că, tot atât de bine, el poate să contabilizeze și beneficiile tehnicii tot în seama autorului. Dați-mi voie să fiu, puțin, avocatul diavolului: și dacă nu exista, să zicem, transfocatorul, ce-ați fi făcut?*

— Dacă ne cățărăm pe firul acestui raționament, putem ajunge până în epoca în care nu exista nici film și așa tot mai departe, până în epoca de piatră. Apariția, în decursul deceniilor, a fiecăruia dintre instrumentele care au susținut suplețea formei a însemnat un eveniment care a emoționat prin noutate. Apoi, totul a intrat în cotidianul artei cinematografice și, cred eu, numai din acel moment noua cucerire a devenit interesantă, pentru că te obligă să o folosești cu naturalețe, ca pe ceva așteptat cu sentimentul iminenței întâlnirii. Transfocatorul, pentru că ne-am oprit la el, nu mai poate fi, astăzi, un element de șoc psihologic, așa cum s-a întâmplat acum patru decenii, când Lelouch făcea *Un bărbat și o femeie*. El a fost așezat la locul lui, în panoplie, de aceea dia-

volul care se întreabă ce ne-am fi făcut fără, riscă să plece cu coada între picioare, ca să zic așa.

— *După 1989 ați stat mai mult pe margine. Nu ați bătut cu scenariu de la o ușă la alta. Ați realizat un film cu televiziunea (TVR Cinema), în 1995, și unul singur în condiții de studio, și acela târziu, abia în 2003. Ați fost, altfel spus, mai mult observator.*

— Nu am alergat cu propuneri de colo colo pentru că nu știu să mă bat, să insist în participarea la concursuri, să deschid ușa care trebuie. Nu știu să cer cuiva o sponsorizare. Nici înainte, după ce predam un scenariu, nu băgam capul pe ușă, să întreb ce se întâmplă. S-ar putea să mi se spună că nu am o vocație atât de chinuitoare, încât să mă umilesc cerând bani.

— *Să înțeleg că nu sunteți deloc o bătaioasă?*

— Nu, nu sunt. Cel puțin în această privință. Apoi, mi se pare și inestetic.

— *În raport cu ce?*

— Cu condiția mea de artist. Dacă filmele mele nu spun nimic celor cărora ar trebui să le spună, de ce să alerg eu să explic? Fără dragostea echipelor cu care am lucrat, nu cred că aș fi făcut vreun film. Trebuie să simt că oamenii țin la mine, că așteaptă ceva de la mine, nu pot lucra împotriva vântului. Între autor și operă există o anumită relație mistică. Trebuie să simt afecțiune pentru a avea talent.

— *Dar filmele nu se fac așa. Marii cinești s-au bătut cu ghearele și cu dinții.*

— Știu, este încă o infirmitate a mea. Deși am o reputație de luptătoare, sunt foarte ușor de învins. Sunt tare numai pe sentimentele și ideile mele, atunci când trebuie și când pot să le adun într-un film. Am o anume forță a mea, care nu include, însă, și energia datului din coate. Vă dați seama, dacă trebuie să mă lupt atât, să conving, parcă mi-aș murdări gândurile. Nu am luptat nici în dragoste. Dacă bărbatul pe care l-am iubit nu m-ar fi iubit, nu aș fi ridicat nici un deget.

— *S-ar putea ca în ceea ce spuneți să se afle și un reflex al simpatiilor și antipatiilor pe care le-ați polarizat întotdeauna, inclusiv*

în critică. Nu admiteți că poate funcționa și o neaderență la tipul dvs. de cinema?

— Meseria trebuie să fie un chin pentru un critic care nu are vocația obiectivității. Poți să mă judeci din punctul tău de vedere, dar nu ai voie să nu mă suporti. Neaderența despre care vorbești îi este admisă numai spectatorului. Un critic se descalifică atunci când spune: „Nu este genul meu.“ Dacă te dedici acestei profesii, trebuie să ai capacitatea intelectuală de a vedea până departe, dincolo de linia orizontului, nu numai ceea ce cade în bătaia imediată a ochiului. Nu ești critic numai pentru genul intimist sau istoric. Ai dreptul să detești, bineînțeles, dar trebuie să ai argumente. Nu spun că un critic trebuie să vină cu bunăvoință, ci doar cu calm și curiozitate. Cred că menirea unui critic este aceea de a căuta sensul, nu efectul sau, în orice caz, să nu-l privilegieze pe unul în dauna celui alt. O prejudecată a unor critici este aceea a ambianțelor mele estetizante, dacă nu cumva chiar de lux. Dar acțiunea unora dintre filme se petrece prin subsoluri, prin pivnițe, prin case boierești făcute praf, poate doar în *Serata* era ceea ce se numește o vilă, dar cum nicăieri nu era mizerie, simpla curățenie părea ostentativă. Cinematograful nostru a cultivat îndelung pitorescul mizeriei, al sordidului sau al gusturilor îndoielnice văzut ca un semn al realismului, al „vieții așa cum este“. O chiuvetă murdară, cu robinete care curg, țevi sparte, „Răpiri“ pe pereții eventual coșcoviți, mâncatul pe ziar sunt mai filmogenice, pentru unii, decât o bucătărie modestă dar curată. Bunul-gust a ajuns să jîgnească. Dacă cineva ar fi făcut inventarul mobilierului din *Trecătoarele iubiri* ar fi constatat că în cameră se aflau un frigider — elegant amănunt, nu-i așa? — și două fotolii Nora care, la vremea aceea costau câteva sute de lei. Un critic trebuie să știe tot ceea ce știe și un regizor, numai că noi facem, iar criticul desface. Trebuie să ai și o mare libertate interioară pentru a recunoaște și dușmanului unele calități, sau măcar pentru a-l judeca „la rece“. Eu mor de plăcere atunci când am prilejul să pot spune unui coleg ce anume am admirat într-un film de-al lui.

— *Dar dvs. o spuneți de la coleg la coleg, nu aveți grija obiectivității de care vorbeați și care, până la urmă, nu poate fi decât, cum spunea Călinescu, „o subiectivitate dezinteresată”. Istoria cinematografului, și nu numai, este plină de erorile de percepție în epocă a unor autori, opere, filme, de reveniri și reconsiderări. Pentru americani, Hitchcock nu a fost, la început, decât un regizor comercial. Nouvelle Vague, „hitchcocko-hawksienii”, cum i-a numit Bazin, ei l-au impus ca pe un autor. Important este, cred, ca pe termen lung, opera să-și împlinească destinul.*

— Dacă s-ar putea să mai trăiască și autorul, nu ar fi rău. O plantă nu poate fi udată cu apă de la gheață. Nu te poți dezvolta într-un climat de antipatie. Cred, însă, că și excesul de simpatie poate fi dăunător. Experiența unora a dovedit-o. Am văzut cinești de la noi și de aiurea deturnați din drumul lor de o critică mereu complezentă. Cu tot respectul pentru cei care scriu despre filme „fără ură și părtinire”, trebuie să mărturisesc că prima mea grijă este alta: relația cu spectatorul. Nu am în vedere vreo strategie a cuceririi lui. I-am auzit pe unii spunând „Dumnezeul meu este publicul” și m-am îngrozit. Aceasta poate fi deviza unui difuzor de filme, dar a unui cineast — nu! A nu se înțelege că destinez filmele unei presupuse elite. Nu văd, însă, publicul ca pe un vânat pe care trebuie să ni-l așternem la picioare prin orice mijloace, trăgând din toate armele, doar ca să fie coadă la casă. Eu am fost întotdeauna recunoscătoare celor care mi-au văzut filmele nu pentru că au dat câțiva lei sau câteva mii pe bilet, ci pentru cele două ore din viață pe care mi le-au acordat. Aceste două ore, acest timp imens din viața unui om, mă cutremură de responsabilitate. Am solicitat prea des, în trecut, bunele sentimente ale spectatorului care ar fi trebuit să vină la film și să se așeze pe baricada pe care noi i-o destinaseam. Nu mi s-a părut niciodată corect să ne situăm în raporturile noastre cu spectatorii ca și cum am fi două armate angajate într-o bătălie în care se face apel doar la sentimentele patriotice ale spectatorilor, pentru a fi de partea unora. Am lăsat pe seama spectatorului datoria de ne iubi eroii numai pentru că erau „ai noștri”, printr-un neloial transfer de

sarcini, ca și cum nu cineastul ar fi cel care trebuie să-și facă iubite sau înțelese personajele. M-a înfiorat, de atâtea ori, să aud vorbindu-se despre un cineast doar prin raportarea la bani. Am auzit adeseori: „Bine, dar banii?“ Aș accepta, poate, și această ipostază, dacă cineva ar fi dispus să ia în seamă și eventuala mea replică. Ea ar fi: „Dar eu?“ Nu prea am auzit pe cineva să se îngrijoreze pentru capitolul nedecontabil din viața noastră, cel mai ușor de trecut la pierderi. Și, la urma urmei, cele zece filme pe care le-am făcut, toate cu scenarii originale, poate sunt de ajuns pentru o viață din care opt ani am fost ținută departe de cinema. Nu știu dacă mai are sens să spun că merg înainte. Știu că mă uit înapoi pentru a-mi măsura umbra și a-mi interoga filmele, ceea ce am lăsat în urmă. Apoi, pentru că vorbeam despre perioada de după 1990, când am stat mai mult pe margine. Poate că venise rândul altora, mai tineri, să-și spună cuvântul, dar asta nu s-a întâmplat imediat, cum bine știm. Au apărut, atunci, pe piață, filme din alte zone ale lumii, fără întrebări abisale. Noi eram atât de stresați, încât nu mai aveam nici protecția epidermică a nervilor. Cred că, nemărturisit, oamenii își doreau pelicule care să le adoarmă angoasele, să le calmeze nervii surexcitați.

— *Spuneți, pe la începutul anilor '90: „peste un organism rănit până la nerv, nu se pot turna acizii marilor probleme.“*

— Într-un spital este nevoie de medici, nu de apostoli ai apocalipsei. Din păcate, starea de criză a întregii economii, cu tot ceea ce implică ea pe plan material și moral, s-a prelungit, având, ca primă victimă, în domeniul culturii — cinematografia. Ne-am tot făcut curaj, sperând că va veni și ziua filmului. După Revoluție, cucerind autonomia și libertatea de exprimare, s-a crezut că vom izbucni ca un vulcan, acoperind cu lava gândirii noastre hectarele culturii române. Nu a fost așa. Ne-am trezit, în decembrie 1989, în numai 48 de ore, nu într-o altă lume, ci pe o altă planetă. Celelalte arte au resimțit, și ele, același șoc dar, spre deosebire de acestea, care au condiții să-și revină mai ușor din leșin, cinematografia se redresează mai greu. Ne-am pierdut în prea multe vorbe despre structurile organizatorice ale cinematografiei și, mai

ales, în experimentarea a tot felul de formule, fără să practicăm aproape deloc și discutarea filmelor în sine, ce spun ele, cum spun. Cu mulți ani în urmă, înainte de 1989, invitată la un colocviu cu prilejul unui număr festiv al *Contemporanului*, când trebuia să celebrăm victoriile cinematografilei, observația mea era una asemănătoare. Adăugam, atunci: „Sună alarmant, ca un clopot de primejdie, dar dacă primejdia există, atunci trebuie tras clopotul.“ Mai aproape de noi, când s-au mai încheiat unele discuții, se ignorau adevăruri esențiale: o reușită nouă nu elimină una veche. Ea se adaugă acesteia. Modalitățile, stilurile sunt făcute să existe împreună, nu să se măture unul pe altul. Bate un vânt rău, nu de competiție, ci de rivalitate. Și, apoi, ce înseamnă competiția valorilor? Nu se pot stabili ierarhii. Nu aici trebuie să-și concentreze atenția producătorii, critica, opinia publică, ci mai curând să aibă grijă ca, între un talent și un nontalent, să nu câștige, de cele mai multe ori, ultimul. Și asta, sub privirile vigilente ale celor care s-au arătat gata să taie toate nodurile gordiene, să găsească soluții la complexe probleme ale creației, numai la această întrebare nu au putut da răspuns: cum se face că au intrat în producție scenarii mizerabile și că au fost frecvent prezenți pe platouri autori de rebuturi cinematografice? Cei răspunzători s-au aflat, adeseori, în situația unui portar al unei echipe de fotbal care dă o mână de ajutor pe lângă centrul înaintași, pe lângă extreme, lăsând poarta. Datoria unui portar este să-și apere echipa de goluri.

— *Ați recunoscut în vreunul dintre filmele de după 1989 acele „scenarii de sertar“, despre care s-a vorbit atât de mult?*

— La ce ar fi fost bune scenariile noastre „de sertar“, biete aporourile politice care puteau să trezească eventual, vigilența politică a unor cenzori, dar nu să impresioneze spectatorul acestei planete postrevoluționare? Sper că cei mai lucizi au aruncat la coș toate acele așa-zise scenarii disidente. Nu cu ele am fi putut face față unei lumi deschise către orizonturi prea largi pentru suflul nostru, suflu de plămâni neoxigenați. O călătorie cu un supersonic care te depune, în câteva ore, peste ocean, înghițind fuse orare, îți creează la aterizare un disconfort explicabil. Fusele is-

torice au putut fi, într-o primă fază, cauza disconfortului unor creatori amezați de contactul cu noua planetă. Trebuia, însă, să se creeze climatul necesar unei funcționări normale, pentru că libertatea nu mai oferă azi nici o circumstanță atenuantă. Artistul este deplin răspunzător și solidar cu opera sa. Arcul destinderii noastre a suferit, însă, un șoc care multora le-a fost fatal. S-a uitat că libertatea nu dă mai mult talent celor care nu-l au din naștere. Ea îl poate face doar să înflorească, acolo unde există. Libertatea nu-i copleșește cu idei mai profunde pe cei care nu au vocația lor. Ea dă doar dreptul de a le exprima, atunci când ele există. Libertatea nu face cadou un ideal celor care nu l-au avut niciodată. Ea nu face decât să se vadă și mai limpede lipsa oricărui ideal. Libertatea se cucerește cu sânge, dar de libertate se poate și profita. Istoria noastră ne-a pus în brațe un dosar tragic al raporturilor noastre cu libertatea. Generații de scriitori și cineaști vor avea de descifrat misterele acestor raporturi.

— *Am putea găsi, în cele spuse acum, și un răspuns la întrebarea multora dintre noi: de ce, în libertate fiind, unii cineaști nu s-au mai regăsit, s-au afundat în derizoriu, vulgaritate, în cel mai bun caz în mediocritate?*

— Economia noastră de piață a dus, cum bine spunea cineva, și la o mentalitate de piață, la rapida și productiva modelare a unui caracter de piață.

— *Întrebarea poate fi formulată și altfel: de ce răsturnarea istorică pe care am trăit-o, într-un moment în care mulți nu mai îndrăzneau să spere, nu a dus la nașterea unor filme pe măsură? Nu avem, încă, distanța necesară? Sau ne-am împotmolit în probleme administrative, interese de grup și orgolii organizatorice care s-au tot prelungit, cu consecințe nefaste asupra tuturor, în primul rând asupra noii generații de cineaști apărute între timp?*

— Cineva care nu a fost sensibil la suferințele epocii trecute sau care nu a avut, de fapt, nici o atingere cu istoria, de ce ar fi acum mai receptiv? În privința administrației, nu am nici un fel de idei. Aș fi fost un prost manager, de aceea am și refuzat orice funcție în acest domeniu. Nu m-am considerat niciodată și nu mă

socotesc nici acum nici pricepută și, poate, nici suficient de generoasă încât să știu cum să mă lupt pentru binele celorlalți realizatori. Unii, care și-au închipuit că au și un astfel de talent și dăruire — pe lângă multe altele, desigur — și-au tras spuza, în primul rând, pe turta lor. Cine se implică într-o astfel de muncă trebuie să se dedice cu totul altora. Or, să fim sinceri, asta nu este în firea creatorului. El trebuie să-și clocească ideile, să le țină la cald.

— *În Polonia au fost unele experimente, nu întotdeauna cu rezultate extraordinare.*

— Experimente... Și, apoi, din câte știu, când a condus un studio, Wajda nu a avut grijă să facă loc în producție, în primul rând, filmelor sale. Mă uit și la funcțiile deținute de oameni de creație. Un ministru se mai găsește, un creator talentat mai greu. M-am bucurat foarte mult când Viorel Mărginean nu a mai fost ministrul Culturii, când s-a întors la pictură, la marele lui talent.

— *În învălmășeala primilor ani se vorbea despre o renaștere. Cum vă apărea cinematografia noastră imediat după decembrie '89, când unii își închipuiau că dețin cheia dezlegării unor enigme ale istoriei, nici astăzi deslușite? Au apărut, foarte repede, povești în care teroriștii în mantale negre zburau pe ecran precum liliiecii.*

— Renașterea nu era, în nici un caz, interesantă. Speranța se afla în altă parte, în nașterea unei cinematografii noi, dar aceasta întârzie să prindă contur. S-ar putea să asistăm, totuși, la nașterea unei alte cinematografii, cu alte puncte cardinale, cu alte repere, alte ticuri, alte obsesii, alt stil. Se calcă, încă, prudent, peste unele teritorii, alții râvnesc cu disperare la fructele până mai ieri oprite. O istorie nu se scrie în câțiva ani, este adevărat, dar publicul nu are răbdare să aștepte, iar filmul ca artă și cinematografia ca industrie nu stau pe loc. Mai ales ea, industria, se înnoiește de la an la an și există riscul să alergăm mereu în coada plutonului, asimilând ceea ce alte cinematografii au aruncat peste bord. S-ar putea riposta că am avut destule ocazii, în vremea din urmă, de a vedea filme de ultimă oră, de a nu mai înțepeni pe soclul cunoștințelor autohtone, deci am putea, oarecum, să ne

aliniei. Este de ajuns, oare, pentru formarea unei gândiri cinematografice moderne? Nu cred. Oxigenarea gândirii unui cineast, eliberarea de sentimentul marginalizării cer mai mult. Cunoașterea și dezinvoltura sunt componente ce pot susține, în mod fericit, un talent. Câteva filme au izbutit să exprime ideile și estetica autorului. Dar nu este elocvent faptul că sunt atât de puține și că unii autori care au reușit o dată nu au mai repetat performanța? O cinematografie nu poate exista cu un autor sau doi. Trebuie să fie pregătită să facă față imaginației tuturor creatorilor ei — îi am în vedere, aici, pe cei autentici, nu pe veleitari și pe profitori —, mai mult, să le stârnească imaginația. O cinematografie săracă și prost administrată nu are cum să te inspire, ea inhibă. Doar cei care pășesc pentru prima oară pe un platou de filmare, novicii, își mai pot face iluzii. Nu știu ce-i așteaptă. Blocajul începe încă de la scrierea sau citirea unui scenariu. Ideea că „asta nu se poate“, ce te urmărește la fiecare rând scris sau citit nu e dădătoare de aripi. În această artă atât de dependentă de tehnică, un obiectiv de care nu dispunem ratează idei, orele de întrerupere a filmării, din cauza accidentelor tehnice sau financiare, retează elanul unei exprimări, scad temperatura unei secvențe. Unii dintre regizorii, operatorii și scenografuli noștri au fost adevărați maeștri ai eschivării precarității tehnice, maeștri ai încropelilor scenografice. Cred că s-au epuizat toate perdelele vechi din București și din sectorul agricol Ilfov, transformate cu disperare în rochii și umbreluțe de epocă, s-au epuizat toate mobilele și obiectele de la talciocuri, folosite pentru decorarea saloanelor fostei burghezii și aristocrației, oferind o imagine de jalnică sărăcie a acelei lumi. Doar o sfântă inconștiență te mai poate salva. Și culmea, uneori s-a întâmplat, dar cu ce consum nervos și fizic, cu câtă deznădejde. Să presupunem că, într-o zi, vom trece și de acest stadiu. Nu vom putea depăși alte blocaje, dacă producătorii, autorii nu vor medita mai mult la măsura cinematografiei noastre, dacă nu vor recunoaște punctele ei cardinale și ale propriei lor înzestrări. Ca și arhitectura, noi venim din tradiția unei arte nu modeste, ci intimiste, dacă nu ne sperie cuvântul. Nu putem să ne luăm la în-

trecere nici cu zgârie-norii, nici cu piramidele din Egipt. Noi avem mănăstirile din Moldova, avem culele. Copacii noștri nu sunt baobabi, noi avem meri rotați. Nu cred că putem ignora ceea ce ne-a dăruit natura. Imitația nu duce la nimic. Poate doar în industrie. Din păcate, regizorii noștri ocolesc filmul cameral, după mine mai adecvat structurii noastre. Îl socotesc minor, nu știu de ce, ca și cum valoarea s-ar afla numai în amploarea epică. Îndrăznesc să afirm că suntem o natură eminamente poetică, dispusă la transcenderea realului. Poezia noastră a intrat mai puternic în conștiință decât proza. Se poate vedea și în literatura și în arta populară. Este o diferență între „*Sous le pont d'Avignon, on y dance tous en rond...*” și „Astă noapte nu fu noapte, fu pe jumătate moarte”. Sau: „Când eram nevastă nouă/Auzeam cum pică rouă/Și-acum n-aud nici când plouă”. Ce să mai discutăm, avem mai mulți poeți decât prozatori. Nu întâmplător Cărtărescu a tâșnit atât de mult în față. Avem un corespondent în proză al Levantului? Uitați-vă și pe la Poșta redacției. L-am rugat, o dată, pe Tomozei să-mi dea un număr din revista în care găsisem o poezie extraordinară a unui necunoscut: „La Sahara, la Sahara, e furtună de nisip/Într-un munte, la Carrara, se mai dăltuie un chip”. Se vor naște mai greu acele filme în care excelează cinematograful ce au în spate generații de străluciți scriitori epici.

— *Dar cinematograful dvs. nu este unul al exuberanțelor metaforice.*

— Talentul meu, atâta cât a existat, nu era de natură poetică, ci analitică și portretistică. Ține de esența dramei.

„Personajele se nasc ca într-un mister al maternității“

— *Desenați vreun story board? În afara decupajului, veniți cu vreo schiță pe platou?*

— Nu desenez niciodată, nimic. Când scriu, fac tot felul de hieroglife, descifrabile doar de mine. Trebuie să chinuiesc hârtia. Lupta mea cu foaia de hârtie este îngrozitoare. Pe platou nu am niciodată o astfel de stare. Dacă acolo aş avea tot ce-mi trebuie, ır fi o plăcere să lucrez. Construcția este atât de bine așezată în mine, încât altul este chinul, orice contrarietate devine dureroasă. Pe platou, acolo trăim o veșnică suferință, mereu se întâmplă să nu ai ce-ți trebuie și, astfel, imaginea inițială este grav afectată. Lucrez repede, uneori îi enervez pe cei din jur, dar eu port filmul în mine cu o precizie dureroasă, știu unde trebuie să pun aparatul, știu ce mișcare de cameră este necesară. Filmul este o arhitectură, nu modifici pe loc laturi esențiale, fără să riști să-ți cadă acoperișul în cap.

— *Ceea ce spuneți acum îmi amintește de o aserțiune a marelui director de imagine care a fost Nestor Almendros. „În artă, eu cred în disciplină. Dacă nu există de la început reguli, nu va exista nici stil.“ Ați evocat de multe ori numele lui Fellini, dar metoda lui de lucru era exact opusul celei de la care dvs. nu v-ați abătut niciodată. Nu este nici un secret că rar avea ceea ce se cheamă scenariu, prezenta producătorilor câteva foi, mai mult ca o justificare, pentru*

a putea intra în producție. Am văzut un documentar în care Donald Sutherland era absolut năucit. Urma să joace Casanova, cum știm, dar când a cerut scenariul, Fellini i-a răspuns: „Ce scenariu? Facem filmul și pe urmă îl scriem. Amândoi, dacă vrei.“ Ce-i drept, actorul mărturisea, mai târziu, că a fost o experiență care l-a pus la mare încercare. Scenariile chiar au apărut, dar după ce filmele au fost gata.

— Ceea ce spuneți nu mă contrazice, doar că Fellini, artist genial, a dus ipostaza „Filmul este gata, nu-mi rămâne decât să-l turnez“, până la expresia ei ultimă: avea și scenariul scris în cap, nu mă îndoiesc. Eu pot să fac pe platou unele corectări, sunt pregătită și pentru altceva, uneori a trebuit să fac adevărate cascadorii de gândire, dar asta ține de condiția noastră tehnică. La penultimul meu film, lucrat la TVR, nu am avut nici fotografii de racord. Numai cumsecădenia oamenilor a făcut ca lucrurile să meargă și, orice ar fi, îi prefer pe acești oameni. Cu toată sărăcia, m-am simțit admirabil cu ei. Sunt obișnuită cu greul.

— *Dacă „Filmul este gata, nu-mi rămâne decât să-l turnez“, când începe chinul, când începe neliniștea?*

— Pentru mine este acel timp dintre două filme, am mai vorbit, cândva, despre el, nu știu dacă am fost bine înțeleasă. Ai predat totul, conform contractului, și aștepti ca filmul tău să fie „desfăcut“ pe piață. Dar cu ce sentiment! Nimic din ceea ce a fost, odată, numai al tău, personaje, idei, replici, univers sonor, plastic, nimic nu-ți mai aparține, nu ți se mai poate supune, ba și-a pierdut și dreptul de a mai putea fi corectat. Acesta este pragul cel mai greu de îndurat, când filmul își dobândește existența sa, în afara autorului, iar pentru a-l mai vedea, va trebui să stai la rând la casa de bilete, asemenea unui părinte care face anticameră la fiul său, ajuns om mare...

— *Dar vă revedeți filmele?*

— Rar, foarte rar. Am o strângere de inimă. După premiera la care eram obligată să mă duc, nu mai intram în sală, aș fi avut sentimentul că spionez spectatorii.

— Vorbeați de distanța care se așază între dvs., autor, și film, când vă simțiți ca un părinte înstrăinat de copilul său. Bine, dar pentru asta aduceți pe lume filme. Poate o spun cu detașarea criticului, necesară într-o discuție, pot să înțeleg, însă, o astfel de stare. Cred că paroxismul acestui sentiment de smulgere de lângă ceea ce îți aparține l-a atins unul dintre marii cineaști contemporani, hong-konghezul Wong Kar-wai care stă ca dracu' pe comoră la câpătâiul filmelor sale. Sunt programate la festivaluri și, cu două zile înainte de competiție, el își mai găsește ceva de lucru la montaj.

— Nu am cum să știu ce trăiește el, dar eu simt un gol de scoică prădată, geme în toată ființa mea până în clipa în care, din tot acest vaier, se va alege — poate — ceva, se va înfiripa o idee nouă. Și abia atunci începe marele, adevăratul chin. Trebuie să scoți încet, la lumină, un întreg continent ascuns sub ape, un univers nou. Este chiar ca o boală, de care numai filmarea te izbăvește. Oricât de dură ar fi ea, este departe de a fi cea mai anevoioasă parte a muncii. Este latura exterioară a acesteia pe care, cât de cât, o cunoaște toată lumea. Ușoară sau grea, ea se desfășoară la vedere. Ceea ce se petrece între două filmări, acel timp neștiut, este o experiență spirituală chinuitoare, care te poate istovi atât de mult, încât trecerea la realizarea filmului, cu toate dramele care te pândesc, înseamnă, în cele din urmă, eliberarea de un univers invadator, care a ajuns să te sufocă. Abia atunci poți spune — dacă socotești că a venit clipa — „filmul meu este gata, mai rămâne doar să-l turnez“.

— Există, însă, și cineaști importanți, care nu se încurcă în acest timp al eliberării, atât de dureros trăit de dvs. Ei sunt disponibili, sunt gata să treacă la atac, dacă pot să spun așa, fără să aștepte scuturarea de o obsesie. Cred că așa lucrează Spielberg, dar mai bine să nu ne uităm la americani. L-am cunoscut pe Wajda l-a începutul anilor '70, pe vremea când se pregătea să filmeze o comedie, Vânătoarea de muște, după care a realizat Peisaj după bătație, Pădurea de mesteceni, Nunta, Pământul făgăduinței, Omul

de marmoră, Fără anestezie, Domnișoarele din Wylko, Dirijorul, Omul de fier, Danton, *aproape anul și filmul*.

— Goana din film în film poate însemna, uneori, și altceva: un refugiu care să-i ocrotească de traumele unor experiențe spirituale a căror dificultate o cunosc atât de bine. Unele dintre operele lor, prea grăbite, oricât de perfecte sub raport formal, nu au vibrația, profunzimea la care ne-am fi așteptat. Mă gândesc chiar la Wajda, pe care l-am amintit de atâtea ori; când ai pomenit titlurile acelea, nu toate m-au făcut să tresar, așa cum se întâmplă cu *Pădurea de mestecenî*, film a cărui „lumină colorată” este un admirabil suport al expresivității. Mai este ceva. Marii artiști sunt mai întotdeauna protejați și de aura unor prejudecăți. La o analiză lucidă, se poate detecta, uneori, absența evenimentului declanșator. Autorul a devenit mai degrabă un organizator, chiar dacă din ce în ce mai bun, al unor idei în care nu mai este implicat. Ceea ce în cazul altor filme se putea numi cu adevărat stare de grație este o simplă abilitate profesională, sau virtuozitate.

— *Având atât de bine conturat, mental, viitorul film, nelăsând deloc „ușa deschisă pentru surpriză”, cum spunea Renoir, pentru o altă inspirație, uneori benefică, nu există riscul de a veni pe platou cu imagina unei opere ideale?*

— Nu văd ce ar fi rău aici. Este acel film cunoscut doar de creatorul său, unicatul la care își raportează gândul de reușită a tot ceea ce realizează pe parcursul turnajului și, mai târziu, la montaj, mixaj. Bineînțeles că avem de a face cu o imagine ideală, singura netrădată de inconvenientele factorilor exteriori, de zilele proaste, de colaborări nereușite, de limitele tehnice și economice. Atunci te afli singur cu propriile tale limite, pe care le cunoști sau nu.

— *Există regizori care, înaintea apariției monitoarelor video pe platou, nu-și dezlipeau minute întregi ochiul de la cameră. De altfel, una dintre imaginile clasice ale cineastului este chiar aceasta: regizorul la aparat, controlând cadrul. Rar v-am văzut în astfel de poze.*

— Nu pun aproape deloc ochiul la aparat. Descriu secvență cu secvență toate cadrele. Știu că aici este panoramare, aici transfo-
care, apoi travelling. Cunoscut perfect obiectivele, aportul camera-
manului. Fraza cinematografică, scriitura, este la fel de importan-
tă ca interpretarea actorilor.

— *Acordați libertate actorilor? Câtă?*

— Nu le dau libertate pentru că nu au nevoie de ea. Nici un
actor nu mi-a schimbat nici o replică. Ei simt bine stilul de inter-
pretare adecvat filmului. Nu am avut, niciodată, vreun conflict
pe această temă.

— *Dar a venit, vreodată, un actor, cu o sugestie?*

— Nu mi s-a întâmplat. Sau, dacă s-a întâmplat, o dată, nu era
semnificativă.

— *Nu cumva nu au îndrăznit?*

— Nu, cred că au simțit că nu este nevoie. Chiar și Gina Pa-
trichi, care era mai nonconformistă.

— *În filmele dvs. actorii au un anumit tip de frazare căreia nu
i-aș spune teatrală, ci mai degrabă stilizată, oricum opusă acelei*



Silvia Ghelan (în amorsă), urmărind sugestiile autoarei (Serata)

rostiri numite „firești“, „ca pe stradă“. La dvs. există un altfel de fireșc, al ceremonialului, în sensul în care Călinescu spunea că fireșcul lui este livrescul. S-au adaptat ușor actorii dvs. acestei cerințe?

— Actorii noștri fiind și de teatru, și de film, au experiența marilor roluri, trec cu suplețe de la o modalitate la alta. În film, ca și în teatru, există multiple chei de interpretare. Jocul trebuie să se încadreze, și el, în unitatea de stil a filmului și să țină seama de modalitatea propusă de dramaturgie. Când intenția dramaturgică duce actorul într-o direcție, iar costumul sau decorul, ori amândouă la un loc în alta, nici un geniu actoricesc nu poate evolua la adevărata lui valoare. Dihotomia „stil cinematografic — stil teatral“ mi se pare inoperantă. De ani de zile se tot caută delimitarea celor două modalități. Tot simplificând interpretarea, ca să o facem „mai cinematografică“, ajungem la jocul așa numit „alb“, lipsit de culoare, de clorofilă, ca o plantă devitalizată.

— *Ce este greșit în această încercare de delimitare?*

— Direcția căutării. Mă întreb cum ar putea exista o interpretare cinematografică, una singură, și o interpretare teatrală, tot una singură? Când există atâtea tipuri de povestire cinematografică, de la realismul fotografic la transfigurările elaborate, cum s-ar putea, oare, ca actorul să fie împins într-o singură direcție, mereu aceeași? Între *Hoții de biciclete* al lui De Sica și *Hamlet* al lui Laurence Olivier nu există, oare, nici o diferență stilistică de interpretare? Sau între actorii lui Kurosawa și ai lui Antonioni, ori ai lui Jacques Demy, din filmele în care actorii își mărturisesc sentimentele cântând? *Umbrelele din Cherbourg* este un unicat chiar în interiorul genului muzical. *Othelo* al lui Zeffirelli, înainte de a fi un recital de splendide voci, este o capodoperă de punere în cadru și de frazare cinematografică. Ni se pare cum nu se poate mai fireșc ca eroii să cânte, nu să vorbească. O scenă, cea în care Yago îi jură credință lui Othelo, este demnă de a fi studiată în școală. I-am amintit pe aceștia, dar în locul acestor nume putem pune oricare altele, pentru că nu diferența de meridian geografic o am în vedere. Ar fi prea simplă munca regizorului de film și a actorului dacă, făcând apel doar la formula „cinematografică“, ar avea și cheia interpretării. Ce i-ar mai ră-

mâne regizorului? Doar să dea câteva directive. Și în film, și în teatru, actorul realizează o compoziție bine adecvată celorlalte componente ale spectacolului. El face parte dintr-un univers în care sunetele și formele, oamenii și obiectele se află într-o armonie atât de indestructibilă, încât nici procesul industrial al filmării să nu o poată altera.

— Am întâlnit destui regizori care dau vina pe actorul X, care i-ar fi „stricat” filmul. Dumneavoastră îl ocrotiți, ba mai mult, sunteți gata să luați totul asupra dvs., în cazul unei scene nereușite.

— Pentru că există roluri ratate din cauza unei proaste compuneri a cadrului. Unghiuri, mișcări neinspirate de aparat fac ca actorul să pară crispat, când cu adevărat „crispat” era cadrul. Cum să discuți serios despre interpretare, dacă prim-planurile sunt concepute ca niște fotografii, cum am mai spus, clipitoare și vorbitoare? Arată-mi cum filmează cineva un prim-plan și îți voi spune ce fel de regizor este. Așa cum există regizori care însuflețesc obiectele, există și alții care omoară mari actori. Nu actorul



Pe George Motoi — Vodă Lăpușneanu îl așteaptă o scenă grea, atent pregătită împreună cu regizoarea.

trebuie să joace „cinematografic“ — în accepția comună asta înseamnă mai discret — ci întreg momentul trebuie conceput cinematografic, în deplina solidaritate dintre idee, decupaj, actor. Și în teatru, și în film, actorul se supune legilor profesiei sale. Atunci când încurcă stilurile și joacă *Idiotul* lui Dostoievski cu dezinvoltura comisarului Maigret sau dă unui personaj dintr-o piesă de Mihail Sebastian un aer shakespearean ori atunci când joacă prost, nu despre un joc necinematografic este vorba, ci pur și simplu despre un eșec. Richard Burton nu a jucat la fel în *Cleopatra* și în *Cui îi este frică de Virginia Wolf*. În virtutea unei inerții, actorii sunt judecați mai ales după modul în care își rostesc replicile. Dar ele nu se spun la fel în Sadoveanu și în Caragiale. Fiecare își are cheia lui. Este adevărat că ceremonialul dialogului sadovenian, dacă vrem să ne oprim aici, poate inhiba un cineast, sau îl poate trimite pe o cale greșită. În loc să-i punem în valoare căldura lexicului, suntem tentați să-i exacerbăm spectaculozitatea, somptuozitatea frazei, ca într-o montare folclorică cu Irozi sau ca în basme. Există un firesc sadovenian, altul decât cel din „viața de zi cu zi“, observație valabilă și în cazul plasării într-un timp istoric, care dă atât de multe bătăi de cap scenariștilor, regizorilor. Ne este greu, desigur, să ne-o închipuim pe doamna Maria de Mangop sau pe Voichița adresându-se augustului lor soț și chemându-l „Ștefane“. Dar în viața unei perechi, fie ea și domnească, există și clipe de intimitate și iarăși ne este greu să ni le închipuim pe aceste femei adresându-se soțului lor cu „Măria Ta“, deși uneori este obligatoriu. Adeseori, dintr-un fel de reverență față de epocile mai îndepărtate, am silit personajul să vorbească nefiresc în sensul în care, prin el, parcă ar fi vorbit istoria însăși, nu un om. Reversul, „demitizarea“, nu a fost o garanție a eficienței. Soluția unui impas estetic nu se află într-o nouă modă, ci în talentul creatorului.

— De cele mai multe ori, eroii dvs. își dau replica precum într-un meci de ping-pong, în care fiecare țintește să aibă un ascendent asupra celuilalt, prin ironie, aluzie sau chiar o subtilă plătire de polite. Alteori, tot prin dialog, trag o linie, ca și cum și-ar pune ordine în viață, dar toată această comunicare este dublată de auto-

ironie. Altfel spus, sunt mereu sub tensiune, nu cunosc stările neutre, „albe“, relaxarea.

— Va surprinde, poate, ceea ce vă voi spune, mai ales pe cei agățați de prejudecata livrescului, a artificialității, dar școala mea de dialog a fost, mai degrabă, cea de la țară, din copilărie, când îi ascultam pe țărani la vie, la prășit, la claca de porumb, cum își aruncau vorba unul altuia. Aveau un fel de a vorbi în doi peri, în bobote. Cred că tipurile de spiritualitate românească nu se împart atât pe regiuni, cât pe brâuri — carpatice, subcarpatice, câmpia. Eu vin din zona subcarpatică, oamenii de acolo au, într-adevăr, o formidabilă știință a cuvântului, a dialogului. Nu spun că am preluat-o ca atare, ea s-a insinuat în tipul meu de dialog.

— *Sentimentul teatralității pe care vi l-au reproșat uneori criticii se explică, în parte, și prin ocolirea unuia dintre miturile cinematografului, tăcerile. Să fie dragostea pentru cuvânt, acea „plăcere a textului“, cum o numea Roland Barthes, un motor?*

— Nu sunt — cum aș putea fi? — împotriva tăcerilor, și personajele mele tac, atunci când am găsit de cuviință. Tăcerea înseamnă ne-rostire, niciodată ne-gândire. Sau, altfel spus, tăcerea este cuvânt încă nerostit. De aceea și tăcem în limba în care gândim. Ceea ce nu aplaud este eliminarea ostentativă a cuvântului. Este adevărat, uneori, sunt mari satisfacțiile estetice date de imaginea care, în anumite împrejurări, nu are nevoie de sprijinul vorbelor, care își asumă întreaga sarcină dramatică, dar catharsisul, eliberarea o dă doar cuvântul. De aceea literatura rămâne, cred, regina culturii.

— *În filmele dvs. actorul ar trebui să aibă toate motivele pentru a veni eliberat de unele neliniști, știind că autorul i-a asigurat, până în pânzele albe, toate condițiile unei bune plasări în cadru. De unde s-ar mai putea ivi, totuși, o teamă, cel puțin la început?*

— S-ar putea ca ea să existe, dar numai până la trecerea pragului către un univers stilistic a cărui cheie se află la regizor. Stilul este regizorul, actorul este litera. Când înțelege asta, se poate socoti despovărat. Odată, Gina Patrichi nu era mulțumită de o scenă. „Nu, Gina, nu tu ai jucat prost — i-am spus — eu nu am construit

prea inspirat cadrul.“ Dintr-o astfel de înțelegere s-au născut colaborările mele cu actorii.

— *Se spune că Dreyer își hipnotiza actorii, vorbindu-le într-o limbă necunoscută lor, în ebraică, Bergman se afla cu ei în relații de forță, Fellini îi adora, Hitchcock era departe de a-i ține la icoană. Există chiar atât de multe modalități de a cere actorilor ceea ce vrei să obții, acel răspuns care, la urma urmei, ține de meseria lor?*

— De unde se vede că nu este neapărată nevoie să înveți totul într-o școală și că raporturile cu actorii pot fi, da, atât de diferite de la un regizor la altul. Eu nici nu i-am hipnotizat, nici nu le-am poruncit, pur și simplu le-am deschis ușa dincolo de care îi aștepta întâlnirea cu personajul. De aceea, pentru mine, importantă era încrederea lor. Țin să calc numai pe terenuri pe care le cunosc bine, în care nimic nu-mi este străin. Asta nu înseamnă că totul vine numai din experiență. După ce a văzut *Pe malul stâng al Dunării albastre*, Aurora Cornu se mira de unde cunosc eu viața „artistelor de șantan“. Mai este nevoie și de intuiție și de cunoștințele din alte domenii. A nu se înțelege, de aici, că aș putea să fac un film în China. Trebuie să-ți fie clare punctele cardinale ale puterile tale, să cunoști Nordul, Sudul, Apusul, Răsăritul, să știi de unde vine lumina.

— *Chiar nu ați scris vreodată cu gândul la anumiți actori? Unii cineaști concep filmul plecând de la imaginea unui actor, a unei actrițe.*

— Nu, nu scriu pentru actori. S-a creat un fel de legendă. Eu una nu am afirmat niciodată așa ceva. Personajele mele apar ca într-un mister al maternității, mai întâi în stare embrionară, apoi se dezvoltă, devin caractere. Se nasc așa cum vin și filmele mele pe lume, desprinse încet, încet, ca dintr-o nebuloasă. Cândva i-am spus un fel de „*unscharff* sonor“, pentru că nu imaginile mă bântuie atunci, ci sonoritățile nedeslușite, ca de început de lume, din care se coagulează o stare. Doar în clipa în care se liniștește totul, mă apuc de scris. Nu am cum să scriu pentru anumiți actori, din moment ce prima mea grijă este să găsesc conturul dramaturgic al personajului. Apoi, ca regizor, îmi dau seama care

anume actor ar avea datele rolului. Mai simplu spus, aparțin categoriei de cineaști care aduc actorul către rol, nu invers. Actorul are inteligența profesiei lui. Cella Delavrancea, care m-a onorat cu prietenia ei, mi-a spus odată: „Îmi place culoarea inteligenței dumitale“, lucru care atunci, pe loc, m-a descumpănit. Nu am înțeles ce anume vrea să însemne, dar mai târziu am stat și am meditat. Mi-am dat seama că sunt de tras concluzii dintr-o astfel de afirmație. Există o inteligență a fiecărei profesii în parte. Degeaba ești un manager inteligent, dacă tu vrei să fii poet. Inutil să ai o inteligență de jurist, dacă te bate gândul să fii regizor de film. Inteligența fiecărei profesii definește genul de talent pe care îl ai.

— *Nu ai fost tentată niciodată să faci probe, să alegeți chipul unui erou dintre două posibile, să zicem?*

— Niciodată nu am recurs la probe, chemând doi actori pentru același rol. Mi se pare și umilitor. Și, apoi, vede, oare, aparatul, mai bine decât mine, decât ochiul meu? Când am hotărât să-l iau pe Valeriu Paraschiv pentru Moțoc, mulți m-au avertizat că îmi asum un mare risc. Alții chiar au crezut că nu știu ce fac, dacă nu cumva chiar că am înnebunit. Un actor cu chip de june-prim în Moțoc? Povestesc mereu mica scenă comică petrecută cu Andrei Magheru care juca în *Serata*, în grupul din jurul Gildei Marinescu. Într-o seară, plecând de la Buftea și călătorind cu ea în aceeași mașină, nu și-a dat seama că era una și aceeași persoană cu actrița alături de care filmase, într-atât era de schimbată pe platou. Acolo era cu adevărat o prințesă năucă, se mișca de parcă ar fi fost tot timpul într-o transă. Pentru ea am conceput o rochie croită pentru „a spune ceva“ văzută din spate, cu o tăietură care să dea libertate de mișcare mâinilor, pentru că personajul stă tot timpul cu un pahar într-o mână și cu un *fume-cigarette* în alta. Trebuie să știi de la început în ce condiții plasezi actorul, să-l vezi în mișcare, trebuie să știi pentru ce te bați și la ce renunți. Până la *Serata* Cornel Coman fusese solicitat doar pentru vreo câteva apariții secundare. Cum de s-a putut trece pe lângă un asemenea actor, cu o uimitoare trăire interioară, adusă la suprafață cu atâta economie de mijloace? Ai fi vrut să-l ții tot

timpul în prim-plan. Paradoxal, ai fi vrut uneori să-l vezi tot timpul și în plan general, atât de extraordinar se mișca.

— *Pe Coman l-ați descoperit, însă, din câte știu, în ultimul moment. Era, până atunci, un actor „nevăzut” de dvs.*

— Începusem filmările, aveam în minte tipul eroului dar nu-i găsisem chipul printre interpreții noștri. Operatorul cu care lucram, Nicolae Girardi, mi-a vorbit despre un actor de la Bulandra care i se părea lui că ar corespunde descrierii mele. Într-o dimineață, când a venit să mă ia cu mașina pentru a ne duce la studiouri, l-am văzut, în fața cofetăriei Scala, însoțit de un bărbat tânăr, blond. Am zis „El este”, înainte de mi-l prezenta. Nu mi-a rămas decât să-l duc la Buftea unde costumul personajului Mihai își aștepta „proprietarul”. Astfel și-a început Cornel Coman seria rolurilor principale.

— *El este unul dintre cei care ne îndreptățesc să vorbim despre „actorii Malvinei Urșianu”.*

— Se vorbește despre actorii mei pentru că am lucrat de mai multe ori cu aceiași interpreți. După un număr de filme, relația se epuizează, și ei au nevoie de un ochi mai proaspăt. Aș fi vrut să lucrez cu atâția alții, dar cum am făcut un film cam o dată la trei ani...

— *Unor cinești, dintre cei mari, mă gândesc la Bergman, le place să vorbească despre actori pe care „îi iubește aparatul de filmat”. Formula a făcut o bună carieră. Ați trăit ca pe un privilegiu această complicitate misterioasă a camerei cu chipul unor actori?*

— Regizorul este cel care trebuie să iubească actorul, nu camera. Altfel, vorbele amintite sunt o frumoasă metaforă. Până la urmă, și întâlnirea unui autor cu actorii săi ține de un anume mister. Nu pot să spun cu exactitate de ce nu mă inspiră să lucrez cu un actor, fie el unul mare, nu comunic eu cu el. Trebuie să-ți dai seama dacă trece sau nu curentul, înainte de a ajunge față în față. De aceea, producătorii trebuie să meargă pe încredere în raporturile cu regizorul, o altfel de relație poate fi fatală. La început s-au amestecat în distribuțiile mele, după o vreme m-au lăsat în pace. Cum ar fi putut să-și imagineze cum va arăta Mihaela Juvara



Mihaela Juvara, statuara doamnă von Klausenberg din Serata

în doamna von Klausenberg? Pentru mine, cea mai mare bucurie este aceea de a crea chipuri umane. Senzația de demiurg trăită atunci nu se compară cu nimic. Ai creat oameni. Întâlnirea cu un actor gata să-ți stea alături este cea mai mare răsplată a acestui imens efort care înseamnă filmul. Când mă întâlneam pe platou cu Motoi, cu Silvia, cu Gina, cu Cornel Coman, mă simțeam în siguranță, chiar dacă niciodată nu am avut tot ceea ce mi-a trebuit. Cu ei îndrăzneam să visez. Soarta bună mi-a scos-o în cale pe Tamara Crețulescu, tocmai când aveam nevoie de o actriță de genul ei. Ca și Gina Patrichi, Tamara are un chip și o inteligență care te inspiră. Inteligentă și cultivată, ea are capacitatea de a descifra într-un personaj caracterul ce se dezvăluie numai celor care au practica lecturilor de calitate, dar și imaginație artistică. Mi-a fost un partener ideal în acest joc. Îmi pare rău că nu am ajuns să colaborez cu alți mari actori. Regret că nu am putut termina ceea ce începusem cu Olga Tudorache. Mi-ar fi plăcut să lucrez cu Caramitru, actor inteligent, dar nu am avut roluri adecvate lui, nu am simțit să i se potrivească ceva dintre cele scrise de mine. Fericirea vieții mele a fost că m-am înțeles atât de bine cu cei care mi-au fost alături. Înseamnă că le plăcea replica și, mai mult, că înțelegeau rostul ei. Toți au simțit că îi iubeam. Le-am transmis mai mult decât sufletul meu. Prin nevăzute vase comunicante le-am trimis sângele meu. Chiar și celor în așa numitele roluri secundare. Dar ce înseamnă un rol secundar interpretat de Gilda Marinescu, de Sanda Toma, Maria Rotaru, de Ion Niciu, Lucia Mureșan, Ileana Stana Ionescu? Aflate pe mâna lor, astfel de roluri încetează din start să mai fie „secundare“.

— *Spuneați că personajele dvs. se nasc ca într-un mister al maternității. Când le „îmbrăcați“, numai după ce ați ales actorii?*

— Nu aduc pe lume personaje în stare nudă. Dacă nu le conturezi fizic, de la început, riști să le scapi din mână. Doamna von Klausenberg din *Serata* este, în primul rând, o creație scenografică. Mă implic total în scenografie. Detest costumele care atrag atenția, care se schimbă prea des. Nu îmbrac eroii pentru ca spectatorii să admire toaletele și, eventual, să le imite. Mă deranjează pitorescul, oriunde ar fi el. Aș fi vrut să fac *Lăpușneanu* fără

decoruri, numai din umbre și lumini. Am suferit când a trebuit să părăsesc platoul, să filmez în exterior. Căutam peisaje fără copaci, despuiate de orice pitoresc. Mă gândeam la vorba „Ca Vodă în lobodă“, cred că de aici vine, din neadecvarea dintre costumul de epocă și peisaj.

— *Ați lucrat de mai multe ori cu aceiași actori, cu același scenograf, cu aceeași monteuză. Există, însă, printre colaboratorii dvs., un personaj pe care l-ați schimbat la fiecare film, și anume compozitorul. De ce ? Nu l-ați găsit pe cel ideal? Mai exact, pe cel adecvat universului dvs.?*

— Muzica este un capitol pe care nu-l pot stăpâni, mă trădează mai mult decât oricare altul. Compozitorii noștri nu se pot îndepărta de personalitatea lor, pentru a se integra într-un alt univers sonor, acela al unui film. Scrierea oarecum pe cont propriu a muzicii rămâne una dintre slăbiciunile filmelor noastre. Este domeniul cel mai amenințat de rutină. Dar această realizare „pe cont propriu“ sau „salvare“, cum le place unor compozitori să-și califice contribuția, poate să rămână o creație ce le îmbogățește lista titlurilor personale nu, însă, și universul filmului. Am avut, adeseori, sentimentul că muzica îmi sustrage filmul de pe adevăratul lui făgaș, că îl duce în altă parte. Oricât i-aș explica eu compozitorului, sau oricât aș refuza, tot ajung la mâna lui.

— *Într-o „Lecție de muzică“ ținută la Cannes, Nicola Piovani, compozitorul ultimelor filme ale lui Fellini, ne povestea că acesta din urmă nu iubea decât vreo patru-cinci melodii sau, cel puțin, numai la ele se gândea când trebuia să treacă la ilustrarea muzicală. Printre ele: Coimbra și Amapola. Voia să i se strecoare ceva din ele, câteva acorduri, în toate filmele. Deși sunt atât de cunoscute, nu ne-am dat niciodată seama. Piovani ne-a descompus, la pian, o temă din La Dolce Vita, a cărui muzică fusese scrisă de Nino Rota și am descoperit, cu uimire, sunete din Coimbra. Am impresia că, într-un anume mod, acesta ar fi misterul pe care doriți să-l împărtășiți cu cineva.*

— Eu concep mental muzica, dar nu am capacitatea de a o pune pe note. Sunt bântuită de melodii când fac filmul, nu mă în-

trebați ce-mi trece prin cap, dar nu știu să le pun pe hârtie. Poate că filmul are nevoie de niște sunete ce nu corespund, neapărat, științei de a compune. Voi toți ați fost încântați de muzica scrisă de Petru Mărgineanu pentru *Ce lume veselă...*, el a ajuns, deja un bun profesionist, dar eu i-am cerut altceva. L-am rugat să ia *Sonata lunii*, era melodia eroului, om care a iubit muzica, l-am rugat, spuneam, să ia această piesă și să o transpună pentru un alt instrument. Una este să-i fi coborât sicriul pe tema lui și alta pe o muzică neutră. Pentru secvența venirii la conac, am refuzat partitura inițială, personajul nu se ducea la un bal. Venea să-și ia rămas bun de la ceea ce fusese, cândva, o viață. Ar fi trebuit să auzim tot tema lui, era legată de amintirea copilăriei, de pianul mamei. Nu cred că ar fi supărat dacă suna și puțin fals, poate și amintirile lui erau false. Compozitorilor noștri le este teamă de acest fals, nu care cumva să nu scrie muzica ideală, să nu se facă de răs.

— Pentru Trecătoarele iubiri, Tiberiu Olah a scris o splendidă partitură, dar, oricât de frumoasă era, mi s-a părut că prea invadează ecranul, cel puțin în secvența în care eroul regăsește Bucureștiul. Părea o întoarcere triumfală, deși numai despre asta nu era vorba, într-atât de copleșitoare erau acordurile. De altfel, ele au fost folosite, apoi, pentru ceea ce se numește ilustrația muzicală a unor documentare.

— Filmul apărea, pe alocuri, nu copleșit de muzică, ci de-a dreptul cocoșat. Singura dată când am fost mai aproape de ceea ce am vrut a fost la *Aici nu mai locuiește nimeni*. I-am cerut unei doamne, o pianistă care nu a avut pretenții de autor, să se joace puțin cu *Traviata*, să o dea pe fals, pentru a obține, apoi, acea voce stupidă, de bătrână cântăreață care nu mai avea glas. Jocul Ilenei Stana Ionescu a fost favorizat de o astfel de susținere. Sunetul aparține unui domeniu insuficient exploatat în cinematograful nostru. S-a cântat prea des aria „filmul — artă exclusiv a imaginii”. Este important ceea ce se petrece în cadru, dar și ceea ce se întâmplă în afara lui iar acest *auff* sonor dă, uneori, o nebănuită amplexare cadrului. Fără imaginația sonorului, este ca și cum ai zbura bătând

dintr-o singură aripă. Nu este un adiacent, ci o parte componentă. Se filmează o anumită imagine în așteptarea unui anumit sunet. Altfel, filmul apare ca o navă fără pânze în vânt. Absența sunetului pe un anume parcurs al filmului nu înseamnă suspendarea funcției lui, ci potențarea tocmai prin neparticipare. Este diferența dintre ființa moartă, care nu mai respiră, și un om viu care își reține respirația. S-ar putea riposta: bine, deși imaginea și sonorul sunt indisolubil legate, prima se poate dispensa vremelnic de prezența celui din urmă, în funcție de dramaturgie, de atmosferă, dar dispariția imaginii ar da bătaie de cap. Nu putem lăsa ecranul în întineric, anulând imaginea. Oare? Să nu fim atât de siguri. Este perfect posibil.

— *Există destule astfel de încercări. Mai aproape de zilele noastre, Nikita Mihalkov, în Cinci seri, cred, lasă să se audă, din direcția unui ecran negru, un scurt schimb de cuvinte. Fellini își dorea, pentru Amarcord, un final afundat în beznă, ca o replică polemică dată bombardamentului cu imagini al civilizației noastre, „forme ce mișună haotic” — spunea el — care ne deposează până și de propriile noastre amintiri. De altfel, asta și înseamnă, în dialectul romagnol, amarcord, „a-ți aminti”.*

— Păcat că s-a răzgândit. Tocmai el. Nu cred că ar fi fost o excentricitate. Pe el chiar ni-l putem închipui „scufundând” câteva clipe imaginea, așa cum alții anulează accentele sonore.

— *Ați schimbat destul de des și directorii de imagine. Programatic, sau nu au fost mereu disponibili?*

— Sunt tentată să cred că stilul unui regizor se poate judeca la capătul colaborării sale cu trei operatori, atunci poți observa ce anume rămâne constant. Filmele trebuie să semene cu regizorul, oricâte formule de echipă ar încerca acesta pe parcursul carierei sale.

— *Spuneți că nu ați făcut filmul despre Bălcescu, printre altele și pentru că secolul al XIX-lea nu mai poate fi defel reconstituit în România. Nu vă pare, totuși, rău, nu trăiți cu fantasmelor filmelor nelăsate să vină pe lume?*

— Sunt obișnuită să-mi reprim tot timpul imaginația, să-mi bag ideile înapoi în cap. O să fac cancer pe creier. Visez peisaje nordice, am oroare de cele sudice, de recuzita lor adusă pe ecran, de palmieri. Visez ruine printre care să treacă un păun alb, un peisaj scoțian în care să se profileze sculpturi de Moore. Cred că într-o altă viață am trăit în nord. Visul vieții mele a fost să văd Scoția. O să mor fără să o fi văzut.

— *Malvina Urșianu visează ruine printre care să treacă un păun alb? Nu puțini vor fi surprinși.*

— Probabil că tot atât de mirați ar fi și dacă ar afla de un vechi proiect al meu, pe care l-am numit *Statuia*. Pe scurt: într-o piață uriașă — o statuie gigantică a unui poet, Maiakovski, să zicem. O femeie în văluri negre, în mână cu ceea ce pare să fie o vioară, desface cutia și scoate o mitralieră. A venit să păzească monumentul. Sosesec, apoi, rând pe rând, toate „vădulele statuii“, toate femeile cu care a avut de-a face poetul. Una l-a învățat, alta i-a furnizat idealuri. O fată într-o vestă militară mai mult decât excentrică, își reclamă calitatea de muză. Fără versurile inspirate de ea și care se cântă acum prin discoteci, cine ar mai ști de el, afirmă tânăra. Asistăm, apoi, la transformarea statuii în habitat, buzunarele devin garsoniere. Când se aude că într-o altă piață se inaugurează altă statuie, prima văduvă pleacă ducând sub braț capul celei vechi. Cum să faci un astfel de film, cu posibilitățile noastre de astăzi? Poate doar un desen animat. Noroc că am exercițiul renunțării.

— *Așa cum ați spus în cursul acestei discuții, ați lucrat în condiții tehnice precare, cele oferite de cinematografia noastră. Tehnica a atins astăzi un asemenea grad de sofisticare, încât unii autori, intrați în sala de mixaj, sunt speriați de atâta aparatură, tastatură, pupitre, beculțe etc. Un cineast francez îmi mărturisea sentimentul pe care îl încearcă uneori, acela că filmul nu-i mai aparține, odată ce-a ajuns să depindă de sute de butoane.*

— Ceea ce mi-am dorit eu erau niște condiții normale. Super-tehnica modernă este departe de mine. Filmul devine o creație de inginerie electronică. Sunt fericită că nu voi aparține acestei

epoci. Poate peste ani, peste decenii, din ceea ce cândva s-a numit cinematografie, se va naște o altă artă. Cine știe cum se va chema ea, atunci... Nu putem să o botezăm noi, de pe acum, poate va purta numele acelei tehnici care se va naște. Poate nici nu ne imaginăm arta viitorului. Se vor naște alte generații de artiști. Nu știu dacă noile cetăți vor mai avea nevoie de pietrele celor vechi. Poate va fi nevoie de o altfel de înzestrare. Sper să fie loc și pentru cei al căror talent a vizitat și alte domenii ale artei.

— *Credeți că generațiile erei electronice vor mai întârzia asupra lor?*

— S-ar putea să apară o altă artă, de sine stătătoare, nu o pot prefigura, nu sunt Jules Verne. Filmul merge acolo unde merge și lumea, civilizația. Are soarta lui, de artă legată de industrie. Suportă direct consecințele tehnologizării. Obişnuim să spunem, „nu este pictură“, „nu este muzică“, dar nici acestea nu rămân neatinse. Abia trecut de o sută de ani, cinematograful este ca dinastia suedeză a Bernadoților, nu are vechime. Un secol de existență nu conferă, totuși, titluri de noblețe. Artele tradiționale sunt milenare.

— *A recuperat, însă, a înghițit etapele. După trei decenii făcea saltul de la filmul mut la cel sonor, iar în anii '30 era în stare să asimileze curențele moderne din arta plastică.*

— A ars repede, dar s-a și consumat, ca toate organismele care, atât de dependente de tehnică fiind, sunt făcute să trăiască puțin. Poate de aceea se va transforma în altceva.

— *Nu vă place ce vine din urmă, dar nu vă sperie...*

— În măsura în care noile tehnologii vor permite traducerea gândului uman, dacă nu vor folosi doar realizării de megaproducții și SF-uri — își au și ele rostul, sunt basmele viitorului — ci și a unor filme în care mai putem să recunoaștem natura umană, atunci nu mă sperie. Sigur că aș vrea ca cinematograful să nu se rupă de rădăcinile celorlalte arte, dar s-ar putea ca tot ceea ce spun eu să fie o utopie pioasă. Mie îmi este mai degrabă teamă de ceea ce va alege lumea și de calitatea celor care vor face filme.

Ar trebui să-și spună cuvântul cei născuți să meargă în ritmurile acestui nou timp al cinematografului.

— *Știți ce sfaturi dădea Emir Kusturica tinerilor aflați la începuturile meseriei? Să înceapă cu „primele semne al vieții: o casă, un arbore, părinții, un drum“.*

— Știe el ce spune. Cuiva care mi-a mărturisit că ar vrea să înființeze o catedră de scenaristică pentru a-i învăța pe doritori ce este cinematografic și ce nu, i-am pus întrebarea: „Cum putem ști dacă ceea ce este cinematografic pentru mine este și pentru un altul?“ Eu una cred că totul poate deveni cinema, chiar și *Melancolie* a lui Eminescu. Depinde dacă și cât poți. Funcționează prejudecata că Sadoveanu nu ar fi cinematografic, în timp ce Rebreanu abia ar aștepta să fie ecranizat. După cei opt ani în care am stat departe de cinema, când am venit cu un scurtmetraj modest, *Liftul*, în care totul se petrecea între pereții acestuia, mi s-a aruncat replica „Nu este cinema“. Mai târziu, l-am inclus într-una dintre secvențele *Trecătoarelor iubiri*. Un scenariu nu este bun la purtător, multe filme eșuează din cauza neadecvării dintre scenarist și regizor. Curajul de a da verdicte asupra unui scenariu este mai mare și mai riscant decât acela de a te pronunța asupra unui film. Cel din urmă este operă terminată, scenariul — nu. Pentru a-l citi, îți trebuie și o mare generozitate, capacitatea de a-l înțelege, trebuie să te afunzi și să accepți stilul regizorului.

— *Pentru că ați adus în discuție cele două ipostaze de transfer cinematografic, Sadoveanu și Rebreanu. Realitatea filmului nostru îi încurajează pe cei care susțin esența cinematografică a prozei autorului Răscoalei. Este, orice s-ar spune, mai la îndemână și, poate, mai stimulant să aduci pe ecran un țăran care își ascute coasa și să induci, astfel, ideea unei amenințări ce plutește în aer.*

— Este mai la îndemână, bine spus. Pentru celălalt tip de proză, îți trebuie mai multă imaginație filmică, dar și mai multă rigoare a adecvării la tipul de expresivitate propus de scriitor.

— *Există un cinematograf „ascuns“, pitit acolo unde nu-i trece oricui prin cap, cum ar fi literatura în paginile căreia, în aparență,*

nu se întâmplă nimic, a lui Cehov. Nikita Mihalkov, Heifitș au știut să-l găsească.

— Cu Balzac, în schimb, cinematograful nu a făcut o afacere prea bună, în ciuda masivei încărcături de epic a operei sale. De unde se vede, încă o dată, zădărnicia agățării de prejudecata filmului ca artă exclusiv a mișcării.

— *Malvina Urșianu, pe cine, dacă nu pe dvs., aș putea să întreb ex-abrupto: există un cinematograf feminin? De ce îi sunt dedicate atâtea festivaluri? Cel de la Montréal are un nume ușor ironic, Silence, elles tournent!*

— Există doar film bun și film prost. Când femeile ajung pe platou, nu se coboară stacheta, ca la atletism. Cinematograful lui Leni Riefenstahl, artistă genială care a avut ghinionul — transformat de ea într-o șansă, dar asta ține de biografia ei — de a se întâlni cu o epocă totalitară, al gruzinei Nana Mcelidze, al Arianei Mnouchkine sau Jane Campion, de ce nu ar putea fi semnate și de un bărbat? Sau, invers, dacă vreți: de ce nu ar fi putut o femeie să realizeze ceea ce a creat Antonioni? În mișcarea feminis-tă, combatantele se plasează singure într-o zonă minoră, în momentul în care acceptă diferența. La fel se întâmplă și în film, în artă în general. Eu una refuz diferența, așa cum refuz orice discriminare. De altfel, resping și celălalte distribuiți în diferite categorii. Se vorbește despre condiția femeii pe ecran, ca despre un capitol aparte, dar dacă ne gândim puțin, mai toate filmele lumii sunt despre condiția femeii și, implicit, a bărbatului, cele două fiind atât de dependente. Doar femeile nu trăiesc în colonii separate, ca pinguinii, și nici nu sunt o specie pe cale de dispariție, pentru a fi nevoie de măsuri de protecție speciale. Filmele nu se creează nici pe segmente de vârstă. Este o falsă problemă, pusă în circulație cu o asiduitate din care s-au născut, la noi, în anii trecuți, așa numitele „filme cu tineri și pentru tineri“. Dacă am urma această logică și în alte arte, ar trebui să ne întrebăm: *Regele Lear* este o piesă despre bătrânețe, pentru bătrâni, iar *Romeo și Julieta* — pentru tineri? În artă nu există decât categoria valorii și a nonvalorii. Toate stratificările, inclusiv cele generaționiste,

se trag din ignorarea acestui adevăr simplu ca bună ziua. Astfel se explică, printre altele, și ieșirea în arenă a unora dintre tinerii cinești, pentru care înfruntarea nu are loc între talent și lipsa de talent, ci între vârste. Acest fals conflict se acutizase, la un moment dat, până la absurd. Cineva propunea ca măsură profilactică, probabil, ca după 45 de ani să se retragă dreptul de a mai face film. Vă imaginați o asemenea enormitate, răzbită la suprafață dintr-o adâncă incultură, proiectată în lumea altor arte? Noroc că nu am avut un Irimescu sau un Arghezi în cinematografie. Oricât sunt eu de sensibilă la diversitatea naturii umane, tot nu pot să pricep o astfel de pornire. Nu am entuziasme stupide și nici interese, privesc cu luciditate ceea ce fac alții, sunt fericită pentru o reușită, simt eșecurile ca și cum ar fi ale mele. Cu ani în urmă, când am văzut *Domnișoara Aurica*, al lui Șerban Marinescu, mi-am exprimat bucuria ori de câte ori am avut prilejul. A fi tânăr cineast înseamnă să privești cu ochi proaspăt totul, inclusiv lumea veche, și cu un ochi contemporan lumea ta, lumea tânără. Unghiul cineastului matur este complementar celui juvenil. Practic, o cinematografie nu se poate lipsi de nici una dintre viziuni. Experiența este la fel de necesară ca prospețimea. Ca peste tot în artă, singurul criteriu rămâne talentul iar edificarea unei creații înseamnă să pui piatră peste piatră, succesiunea generațiilor devenind istorie. Cultura majoră se construiește pe verticala secolelor și nu în mici tumuluri izolate. Pe sub toate straturile de noutate ale unei epoci, curg apele freatice ale spiritualității noastre. Acestea fiind zise, sunt departe de a socoti vârsta înaintată un atu. În ceea ce mă privește, mă cenzurez singură. Când nu am ce spune, nu lucrez. Dar, s-ar putea ca toate acestea să fie o obsesie a mea, obsesia „gândului unic“, așa cum îl înțelegea Vasile Pârvan: „Noi, muritorii — scria el — suntem mari nu pentru găsirea unui gând într-o zi de noroc, ci pentru urmărirea într-o mie de zile, cu și fără noroc, a gândului unic care stă la temelia oricărei vieți.“

— Când am amintit de personajul dvs. din filmul *Ce lume veselă...*, bătrânul unchi care se întoarce, târziu, în satul copilăriei,

am vrut să continui întrebându-vă cum v-ați despărțit de locurile în care v-ați născut și dacă le-ați mai văzut, în ultima vreme. Am tot amânat, dar acum, când ne apropiem de capătul acestor convorbiri, parcă nu aș vrea să renunț...

— Viața mea a fost marcată de două despărțiri: cea de casa părintească, de la țară, și cea de Studioul cinematografic de la Buftea. Sunt despărțiri ce s-au petrecut la distanță de câteva decenii una de alta, în urma câte unei revoluții, fiecare dintre ele având obiective, ca să nu le zic idealuri, diametral opuse. Dar gloanțele lor m-au lovit în egală măsură. Criteriile nu sunt, se pare, punctul forte al mișcărilor sociale. Cu ambele locuri, mai degrabă matrice, m-am întâlnit după mulți ani. Ceea ce odinioară numeam *acasă* era, când am revăzut-o, o paragină dureroasă care nu mai păstra nici urmă din farmecul de odinioară.

— *Ce v-a lipsit mai mult în anii în care, fără voia dvs., ați stat departe de fosta casă?*

— M-am consolată cu greu de lipsa anotimpurilor copilăriei și adolescenței mele vâlcene, paradis la care nu mai aveam acces, interdicția fiind pe viață. Mi-au lipsit sărbătorile și comemorările din calendarul nostru, trăite cu o anume gravitate și solemnitate simplă. Nu erau atât de folclorizate, ca în zilele noastre. Nu erau sărbători de distracție, ci de bucurie familială. Astăzi, Crăciunul și Paștele au ajuns să se sărbătorească și la discotecă, la bar. Iar pe la sate au apărut tot felul de „obiceiuri din bătrâni” de care n-a auzit nimeni, care mai de care mai inventive și lipsite de sens. În ultimele decenii, folclorul nu mai vine de la sat către oraș, ci invers. Marele fabricant de folclor e orașul, adică mahalaua lui. Cu vremea, unele colinde au ajuns manele și tare mi-e teamă că nu va trece mult până când și slujbele religioase vor fi invadate de manele. Ce vreți, chiar și divinitatea are nevoie de rating... Cu câțva timp în urmă, la o slujbă de logodnă, am auzit cu stupeoare cum un preot își încheia serviciul divin cu binecunoscuta romanță *Ți-am pus în deget un inel...*

— *Despărțirea de studiourile Buftea a fost, însă, mai puțin brutală.*

— S-a petrecut în timp. Dacă, așa cum aminteam, în locul casei părintești am găsit o paragină, Bufta, revăzută după zece ani, era strălucitoare, pusă la punct ca o fată de măritat. Fără patină, fără urma fostelor vieți care i-au creat și populat existența. Pe platourile pe unde își purtasera pașii Lăpușneanu, adică Motoi, sau Silvia Popovici, György Kovács, Cornel Coman, Gina Patrichi, Alexandru Întorsureanu, Girardi, Fischer, călca acum o lume străină și de mine, și de cinematografia care fusese, cândva, sensul existenței noastre. Pe două dintre aleile în care filmasem, odată, finalul din *Serata*, și pe care mă plimbam, uneori, când eram prea obosită, am văzut scrise numele a două mari actrițe, Gina Patrichi și Leopoldina Bălănuță. Pe cea de a treia alee nu am dat, însă, așa cum m-aș fi așteptat, peste numele Silviei Popovici, cea care, cu ani și ani în urmă, explodase în filmul românesc cu *Darclée* și, apoi, cu atâtea alte roluri.

— Bănuiesc că ați revăzut Bufta cu prilejul filmărilor pentru documentarul realizat de Televiziunea Română despre dvs.

— Da. Studiourile Media Pro au avut generozitatea de a nu cere nici o chirie pentru ziua de filmare în acele spații acum atât de elegante. Pe vremea filmelor mele ieșeau de acolo vreo 30 de producții, așa că nu era timp pentru atâta strălucire. Am pășit pe acele platouri purtând în suflet vibrația ființelor care înnobilaseră aceste locuri și care astăzi nu mai există decât pe celuloid, Silvia, Gina, Coman, George Constantin, Pălădescu, Niciu. Doamne, cât mi-au fost de dragi! Din sălile de înregistrare unde, odinioară, răsuna muzica lui Olah, Vieru,



Dedicația lui Gopo:
„Colegei întru suferință, Malvina“

Oschanitzky, răzbăteau sunete atât de străine mie. Și să nu uit: la poarta studiourilor la construcția cărora, cu decenii în urmă, făcusem muncă voluntară, cu Gopo, cu atâția alții, a trebuit să mă legitimez. Și de casa părintească, și de Buftea, m-a despărțit câte o revoluție.

Malvina Urșianu a pus punct convorbirilor noastre întinse pe zeci și zeci de ore, amânate și reluate, cu această frază care îi seamănă atât de mult. Nu spunea ea, la un moment dat, definindu-și stilul, „Lucrez în bardă, ca sculptorii”? Ceea ce s-a despicat, despicat rămâne. O revoluție a despărțit-o de casa părintească, o alta de studiourile Buftea. Alții ar fi adăugat, cred: „Este, și acesta, un destin.” Nu și Malvina Urșianu. Dincolo de toate experiențele, adevăratul ei destin a fost cinematograful. Mai mult decât o pasiune. Pasiunile se mai pot și domoli. Mai mult decât o profesie. De o meserie te mai poți și îndepărta. Cu sau fără voia ta. Destinul îl urmezi. Nu știu dacă va mai face vreun film sau nu. Ceea ce a lăsat în urmă, cele zece titluri, înseamnă mai mult decât zece filme de autor. În ele se află închisă o operă profund originală, pentru mulți derutantă, una dintre cele mai incitante ale cinematografului nostru. Când apele se vor mai limpezi, când indeletnicirea noastră va fi mai aproape de demnitatea judecății fără ură și părtinire, singura de la care începe scrierea istoriei unei arte, criticii care vor revizita lumea încruntatelor gioconde ale Malvinei Urșianu vor da de straturile unor noi înțeleșuri. Dacă un film sau altul este îndreptățit să nu aibă răbdare, o operă își poate îngădui să aștepte.

Scrieri

Malvina Urșianu

*O construcție nouă,
edificată cu pietrele unor vechi cetăți*

Declar din capul locului că nu sunt o partizană a stilului naiv nici în literatură, nici în artă, în cinematografie cel mai puțin. Filmul este, prin excelență, o artă cultă, o artă care ține de un arsenal tehnic evoluat și de sinteza unor arte ajunse și ele într-un stadiu superior de evoluție. Filmul este doar pe jumătate o artă tânără. În fond, filmul ca artă este o construcție nouă, edificată cu pietrele unor vechi cetăți. Vârsta altor arte care îl compun îl obligă și îi creează, din start, un avans. Filmul nu își are rădăcinile în arta populară, nici în etnografie, el accede direct la forma de artă cultă. Afectarea naivității în expresia cinemtaografică sună fals, ca o persoană adultă care se copilărește. Față de asemenea manifestări cinematografice nu se poate avea decât un zâmbet circumspect. În artele tradiționale stilul naiv poate însemna întoarcerea la candorile primare; exprimarea fără tehnică a unor senzații, acel stil reușind, uneori, să impresioneze prin sinceritate. Începuturile cinematografului, arta marelui mut este departe de a fi o artă naivă. Poate fi socotită o culme a elaborării prin precizia obținerii efectelor celor mai subtile, precizie greu de atins și astăzi, când arta filmului și-a înzecit mijloacele tehnice. Iubitorilor filmului le propun și această temă de discuție, la care pot să subscrie sau nu.

Cinema, nr.3/1987

Care este, de fapt, rolul regizorului?

În genere, există o cunoaștere foarte vagă a ceea ce înseamnă atribuțiile unui regizor de film. De către foarte multă lume este considerat un fel de dispecer care coordonează sectoarele artistice ale producției de film. Poate că, în destule cazuri, se și întâmplă așa. Noțiunea de regizor este atât de uzitată pentru desemnarea și acoperirea unor atribuții dintre cele mai neașteptate, în domenii dintre cele mai diferite, încât s-a demonetizat prin supralicitare, s-a uzat, și-a dispersat sensul până la nonsens. Ar trebui găsită o altă noțiune care să cuprindă sfera de activitate a realizatorului de film. Această artă apărută în secolul al XX-lea, ca o suprastructură a artelor tradiționale, comportă un tip de creator care, privit din afara acestei activități, poate deruta. Care este, de fapt, rolul regizorului în toată această sinteză alcătuită din componente având fiecare un creator? Cred că prima și cea mai importantă contribuție a regizorului este aceea de a gândi filmul ca pe o construcție realizată într-o cheie stilistică unitară și, dacă e posibil, chiar personală până la unicitate. Ultima condiție nu mai stă, însă, în puterea de voință a regizorului. Este un dat. Elementele artistice trebuie duse la o asemenea fuziune încât să se dizolve în masa filmului. Într-un film bine conceput nu se realizează compartimente pe cont propriu. „Filmul e slab, dar vai, ce decoruri!“ „Dar vai, ce imagine!“ „Ce costume!“ „Ce muzică!“ Fiecare dintre aceste compartimente și toate la un loc nu există decât în măsura în care concurează la realizarea unui gând unic, a unei idei, a unui tip uman. Gândul acesta unic și nu doar unificator este regizorul. S-ar putea deduce, oare, că regizorul este autorul total al unui succes sau al unui eșec? Regizorul împarte moral succesul, ca și insuccesul, cu un întreg colectiv de artiști și de organizatori precum și cu cinematografia în care activează. Un film este marca unui regizor, a unei echipe, dar și a unei cinematografii. Un film reprezintă gradul de gândire cinematografică a unor autori, dar și potențialul artistic, tehnic și economic al unei cinematografii. (...) Dar, în afară de minusurile tehnice, economice, organizatorice, pot exista și altele, cele mai dureroa-

se, pentru un regizor lucid, propriile sale minusuri. Există, în mod firesc, momente de minimă inspirație, așa cum le pot avea și creatorii din alte domenii care, în asemenea clipe, pot pune pana jos. Pentru o activitate artistică exercitată în fruntea unui numeros colectiv, activitate care se supune tuturor regulilor de producție ale unui proces industrial, lipsa de inspirație nu poate fi un argument pentru suspendarea lucrului. Ca și faptul de a nu te afla în cea mai bună condiție fizică. Te doare măseaua sau ficatul?... Te privește. Cine nu are măsele bune și ficat sănătos să nu se facă cineast. Și e foarte mult adevăr în asta. O sănătate de fier, precum și capacitatea de a face față tuturor surprizelor care intervin pe parcursul realizării unui film, cum ar fi discrepanța, aproape continuă, între ceea ce ai construit mental și ceea ce îți oferă, concret, realitatea, această capacitate spontană de a construi aceeași idee din cu totul alte date, sunt componente importante ale talentului de cineast. Regizorul de film se află, de foarte multe ori, în situația unui arhitect care a proiectat o construcție așezată pe o pajiște calmă și căruia, în momentul edificării, i se prezintă pentru amplasare un alt teren, de pildă o stâncă peste o tumultoasă cădere de apă, ca aceea de sub celebra construcție a lui Frank Lloyd Wright. Planul de filmare a secvenței trebuie adaptat în câteva minute, sub privirile pline de încredere ale echipei care nu trebuie să bănuiască prin ce răsuciri mentale și sufletești trece regizorul. Ea, echipa, știe că regizorul trebuie să găsească o soluție la toate și că, în fond, asta nici măcar nu presupune un efort prea mare. (...)

Cinema, nr.6/1986

*Nu veniți la o vizionare
plini de prejudecăți pro sau contra*

Gustul nu se discută dacă privește consumul personal al individului. Dar gustul se discută dacă e vorba de un creator de opinie publică. O cinematografie trebuie să semene cu creatorii

săi și nu cu directorul care o conduce la un moment dat. Un film trebuie să semene cu realizatorul său și nu cu ultima preferință a criticii. Un realizator poate avea idei fixe, producătorul sau criticul în nici un caz. Nu aplicați savante judecăți de valoare operelor lipsite de ortografie și sintaxă. Nu judecați un film după intențiile declarate ale autorului. Nu veniți la o vizionare plini de prejudecăți pro sau contra. Emoționați-vă nu la apariția pe generic a unui nume ci, dacă este cazul, la arta acelui nume.

— *Ce tablou e ăsta?* (ton neutru)

— Un Petrașcu.

Ton subit emoționat:

— *Vai, ce frumos!*

Atenție! Sunt „petraști” care nu seamănă cu Petrașcu, în schimb sunt atâtea alte nume care seamănă chiar prea mult cu un Petrașcu. Nu consemnați cu voce tare insuccesele unui cineast dacă aveți obiceiul de a-i consuma pe ascuns succesele. Un film prost își compromite cel mult realizatorul, o critică proastă poate compromite chiar o cinematografie. În concluzie: curios, un realizator poate face (în principiu) un film după gustul său, dar (tot în principiu) o cinematografie nu poate fi întocmită după gustul nimănui. Deci: sunt gusturi care nu ar trebui discutate atâta, după cum sunt gusturi care trebuie discutate.

Cinema, nr.4/1972

Întâlnirea unui film cu publicul

Am văzut filme bune cu public și filme bune fără public, am văzut filme proaste fără public și filme proaste cu public. Cine mai știe de ce imponderabil, de ce imprevizibil ține succesul?... Uneori ține de curiozitatea publicului față de ceva extraartistic și acest lucru nu înseamnă și adeziunea la operă. Există succes de casă și succes de stimă, există filme pe care le uiți la ieșirea din sala de spectacol și filme pe care nu le uiți niciodată, deci succes în spațiu și succes în timp. Există săli delirante, cu entuziasmul cărora s-ar putea pune în funcțiune o centrală electrică; există

săli în reculegere în fața noului mister omenesc de pe ecran. Există căderi mai glorioase decât o victorie, există căderi catastrofale, după cum există și succese mediocre. Normal ar fi ca fiecare gen de film să aibă genul său de succes sau insucces. Ceea ce se și întâmplă. Numai că nu întotdeauna fiecare film se întâlnește cu genul de succes sau insucces pe care îl merită. Sau care i se potrivește obiectiv. Este punctul din care încep toate dramele cinematografiei mondiale. Desigur, și ale celei românești. Întâlnirea unui film cu publicul său este acea situație, fericită, nu întotdeauna de excepție, situație care dă cineastului sentimentul că este socialmente necesar. Și este sentimentul cel mai prețios pe care îl poate avea un artist față de opera sa și față de marele sau micul său public. Restul este tapaj vedetistic, atât de necesar unei industrii cinematografice, atât de impropriu artei cinematografice.

Cinema, nr.3/1972

Miracolul interdependenței

Nu numai filmul românesc are ideile lui fixe, critica noastră de film are ideile ei fixe. Dacă în primul caz lucrul nu ar fi prea grav — un artist, în speță o artă, având voie să aibă „idei fixe” — în al doilea, în cazul criticii, nu e de acceptat, critica neavând voie să aibă idei fixe. Ca și producătorii, de altfel! Obsesia criticii noastre rămâne combaterea „estetismului”, „nevoia de a înfrumuseța cu orice preț”, „falsificarea realității”. Uneori, e adevărat, ele au fost un păcat al multor filme. Dar de ce se caută excesul numai în direcția aceasta? Există, în egală măsură, o tentație a sordidului, a pitorescului prin mizerie, tot o falsificare a realității, numai că prin mijloace opuse. În ce privește scenografia de film, problema ar trebui pusă nu numai sub forma unei vânători a excesului de frumos ci, în egală măsură, a excesului de sordid. În principiu, este de combătut orice tendință către o direcție ce nu se integrează unei viziuni de ansamblu a filmului și care se

prezintă numai ca o realitate în sine. De aceea nu pot fi respinse, „în principiu“, „scările interioare“, „șemineurile“ și nici chiar „telefoanele albe“, pentru simplul motiv că s-ar putea întâmpla, cum se și întâmplă, uneori, ca ele să fie absolut necesare pentru caracterul unui decor. Așadar, cum poate fi judecată la infinit o categorie artistică a filmului, scenografia, desprinsă din contextul ei vital? Problema nu ar fi excluderea lor definitivă din scenografia noastră, ci folosirea când trebuie și unde trebuie și cu aceasta ne întoarcem la punctul de vedere normal al unei discuții despre scenografia de film: abordarea decorului ca parte a sintezei artistice a filmului și, în nici un caz, „în principiu“. Așa cum nici imaginea, nici muzica nu pot fi judecate „în principiu“. Toți acești factori „în principiu“ nu există. Nefiind concepute să trăiască în sine, nu pot avea interdependență. Interdependența aceasta este punctul de sprijin, cheia de boltă a artei cinematografice. Miracolul este să atingi acest punct. Este un miracol la care contribuie, alături de regizor, ceilalți creatori ai filmului. Munca de concepție și de integrare a fiecăruia în parte nu este deloc simplă. Una este „să faci case“, sarcină de arhitect, și alta este „să faci decoruri“. Presupune o despuiere de tentația propriei personalități, o înțelegere infinită a universului uman explicat prin obiectele care îl înconjoară. A descrie o epocă e greu, a descrie un om e și mai greu. De aceea „filmările pe viu“ nu constituie, întotdeauna, o soluție fericită. Ele pot aduce un accent mai realist în privința epocii, dar trădează aproape întotdeauna omul. Filmările „pe viu“ pot fi mai ieftine, mai rapide, dar în afara inconvenientului amintit mai sus, îl mai au și pe acela că alterează o anume modalitate de povestire, obligând regizorul să se adapteze posibilităților locului. Or, un film nu poate avea două modalități de povestire, adică de decupaj, una pentru exterior și alta pentru interior, unde, în cele mai multe cazuri, nu poți introduce decât un Ariflex și două proiectoare. Chiar și senzația de strâmtoare nu se poate realiza într-o cameră strâmtă ea însăși. Ești silit să filmezi doar niște gros-planuri proiectate pe pereți, ca niște fotografii care clipesc și respiră. Nu ai posibilitatea de a lăsa personajele să se miște normal, normal pentru o cameră de 2/3, să zicem, nu ai posibilitatea să abordezi

scena din unghiuri expresive, ca păstrând proporția între decor și om să sugerezi strâmtoarea. Oricât ar avea filmul tendința de ieși de pe platou, sunt cazuri în care nu o poate face. Soluția? Soluția este cea normală, adică decorul să-și piardă sensul adjectival și să reintre în sfera lui inițială, de substantiv serios, repus în drepturi de oameni talentați și pricepuți. Decorul, fără ghilimele, este un domeniu important al filmului, de care realizatorii vor avea nevoie încă multă vreme, ori de câte ori va trebui reconstituit artistic un mediu, adică în funcție de o idee și de un caracter și nu ales la întâmplare ca mai comod sau mai ieftin. Este, de altfel, motivul pentru care o cinematografie serioasă are nevoie de artiști scenografi și nu se mulțumește numai cu recuziteri sau asamblieri de obiecte. Procesul de analiză a unei opere de sinteză este obligatoriu. Această analiză cere nu numai inteligență și fantezie, dar și o pricepere a operației. Bineînțeles, toți oamenii, inclusiv chimiștii, beau apă și nu molecule de oxigen și hidrogen, amestecate în proporția stabilită. Nu trebuie să fii neapărat Visconti ca să ai dreptul la un „univers caracteristic”. Se presupune că orice artist are un univers caracteristic și că „ideile fixe” s-ar putea chema, cu puțină înțelegere și respect, „obsesive”. Aceasta în cazul artei cinematografice. Cât privește celelalte pelicule... În ele, decorul e problema? Ei, și ce urma să se schimbe, dacă nu aveau șemineu?

Cinema, nr.7/1973

Artist și operă se îndepărtează, încet, unul de altul

Un film bun, dar și un film prost se face, în genere, la fel de greu. Realizarea lui cere o desfășurare de energie fizică și nervoasă imensă. După acest maraton, realizatorul filmului, aruncat ca de o forță centrifugă la marginea aceluia univers creat de el, trăiește un timp de tristeți dureroase, în care sentimentul golului sufletesc, al abandonului, al despărțirii irevocabile de o lume asupra căreia acționase, până atunci, demiurgic, se împletește cu

insatisfacțiile pe care nici un artist nu le poate ocoli. Cineastul — mai mult ca oricare altul, pentru atâtea motive că nici nu aș ști cu care să încep. Te simți vuind a gol ca o cochilie și nici nu mai crezi că vreodată alte gânduri, sentimente, ființe vor popula acest imens vid. Nu am avut neșansa de a face coadă la bilete la *Gioconda...*, dar în timp ce-mi așteptam rândul la casă, străbătea până la mine strigătul din gară al Irinei, cu a cărei dragoste nestinsă pentru Caius eu o blestemasem. Și acum nu mai puteam face nimic pentru ea. Și nici pentru Caius, cel care apunea, implacabil, sub un orizont care, ciudat, era de zori de ziua. Și cât i-am iubit! Mi-am creat, apoi, un univers mai populat cu oameni de tot felul și pe cei pe care i-am iubit mai mult i-am ucis. Poate ca să nu mai trăiesc durerea, cu mult mai mare, de a mă părăsi ei pe mine. (Să fie, oare, acest meschin mobil geneza „sentimentului tragediei“?) Dar ziua în care mă voi despărți definitiv de ei va fi aceea în care primul critic va pătrunde în taina acestui univers, despicându-l cu barda unei logici severe, luminându-i ungherele și chipurile cu neon brutal, reverberându-i sonurile haotice, zdruncinând din temelii ordinea acestei lumi la a cărei arhitectură interioară și exterioară am visat doi ani din viață. Obișnuit mai mult decât alt artist cu indiscreția atâtor prezențe la care în mod fatal te obligă această artă practică într-o uzină (ce poet și-ar instala masa de lucru într-o vitrină, pe Calea Victoriei, ce sculptor atelierul sub cerul liber, în piață?), confruntarea cu opinia publică îl găsește pe cineast la fel de nepregătit ca pe toți ceilalți artiști. Și la fel de vulnerabil. Dar, încetul cu încetul, procesul de obiectivizare se produce. Dintr-o nebuloasă de senzații și sentimente, se desprind contururi mai clare. Este timpul, este depărtarea care creează un unghi mai prielnic contemplării lucide. Artist și operă se îndepărtează încet unul de altul; opera navigând pe valuri care poate o vor cruța, poate nu, artistul pășind pe țărnam înapoi, către casă, aruncând din când în când o privire spre catargul care alunecă sub orizont. Și, peste liniștea aceasta de sfârșit de lume izbucnesc, deodată, sunetele unei muzici noi.

Cinema, nr.6/1972

În oglinda criticii

Drumul — Desenul din covor

Magda Mihăilescu

Malvina Urșianu este cineasta imposibilelor întoarceri. Eroii ei se întâlnesc, se reîntâlnesc, se adună, se despart la drum, fără puțin-ța regăsirii. O secțiune a destinului lor, cea care îl închide, uneori, pentru totdeauna, se joacă în acest răstimp. Caius Bengescu (*Gioconda fără surâs*) nu avea cum să știe unde îl va duce, până la urmă, trenul în care se urcase. Credea că la capătul călătoriei îl așteaptă doar o vizită nu prea dorită, de altfel, a gazetarului de ocazie ce era, într-un mare combinat chimic. Acolo o va întâlni, însă, pe femeia iubită cândva, singura. Poate nici Andrei (*Trecătoarele iubiri*), arhitectul abia întors în țară, nu bănuia, de la bun început, că înfrigurata siluetă care se îndrepta către el, dintr-un colț de plajă, într-o Mangalie plumburie, este Lena, dragostea din facultate. Cine știe ce drum, demult lăsat în urmă, a aruncat-o pe același țărm și pe bătrâna bretonă rătăcită pe la noi. Un mers la țară o va îndepărta cu un ceas mai devreme pe Maria, doctorița oftalmolog (*Ce lume veselă...*), de tânărul pictor. Istoria lui *Vodă Lăpușneanu* se suprapune peste timpul unei întoarceri la o domnie trăită ca sacrificiu, sfârșită în nebunie. Drumul (nici o trimitere la *road-movie* sau la călătoriile inițiatice) este o figură tutelară a creației Malvinei Urșianu. Alunecoasă, nu întotdeauna se ivește pentru a semnifica pe loc, nu se oferă, imediat, ochiului, contemplării, ci se insinuează în țesutul narativ. În întregul

operei, ea poate fi „desenul din covor“. Pe întinderea expusă privirii răzbat liniile curate, rotunjimile, dar simțim materialitatea firilor încrucișate de pe suprafața ascunsă, nevăzută. Coerența uneia dintre cele mai originale opere semnate de un cineast român se hrănește și din subtila manevrare a acestei figuri structurante, a drumului, ca pe o poartă când larg deschisă, când abia dată la o parte. Uneori, ea ne duce direct, aproape brutal, în preajma personajelor, alteori ne ține la distanță. Uneori vedem totul într-o lumină crudă, alteori suntem lăsați să ghicim, să reconstituim. De aici ramificațiile sensurilor, balansul între vizual și conceptual, care au atras de la început atenția asupra modernității cinematografului Malvinei Urșianu. Există, în filmele sale, drumul ca opțiune existențială în raport cu istoria, drumul-urcuș al unei cazne cotidiene, drumul spre moarte. Ajung până la noi răsuflarea Irinei, din *Gioconda...*, alergând zadarnic după un tren, dar și împăcarea lui Andrei din *Trecătoarele iubiri*, în barca luntrașului ce-l trece „Styxul“.

După avaturile unui debut dramatic amânat și, în cele din urmă, interzis, Malvina Urșianu a nimerit — măcar o dată — într-un moment propice: cel al micului „dezgheț“ al sloiurilor ideologice, începând de pe la mijlocul anilor '60, care a lăsat în urmă un teren mai apt să primească germenii unei înnoiri. După Marin Preda (*Moromeții*, apărut cu un deceniu înainte, în 1955) — după Fănuș Neagu, Nicolae Velea, Teodor Mazilu, eroi ai disputelor întreținute de sânguincioasa armată a dogmaticilor, alți scriitori colmatează, acum, golul creat de ruperea punților cu literatura noastră interbelică și, nu mai puțin, cu cea a lumii. Gândul a ceea ce am fi putut să fim nu mai este atât de paralizant, atunci când se deschide, cât de cât, perspectiva recuperării. Atât cât s-a îngăduit, nu s-a pierdut vremea, fără să se cadă în frenezia importării modelelor. Prozatori de vârste diferite, uneori despărțiți de mai bine de două decenii de viață, ceea ce în accepția clasică înseamnă — aproape — o generație (Velea, născut în 1936,

Alice Botez, autoarea romanului *Iarna Fimbul*, în 1914) îmbogățesc experiența literară. Prin scrisul lui D.R. Popescu (*Leul albastru*), Ștefan Bănulescu (*Dropia*), Sorin Titel (*Dejunul pe iarbă*), Alexandru Ivasiuc (*Vestibul, Interval*), Nicolae Breban (*Animale bolnave, În absența stăpânilor*), Dumitru Țepeneag (*Frig, Maria de la Școala Normală*), Mircea Ciobanu (*Martorii*) se fac auzite, dispuse pe diferite etaje narative, vocile memoriei, pătrund parabola, fabulosul, realismul magic, onirismul. Scenele au devenit, și ele, un spațiu al deschiderii „la vedere” către conectarea la mișcări inovatoare. Teatrul „se reteatralizează”, așa cum își doriseră, cu un timp în urmă, în câteva articole programatice, Liviu Ciulei, Radu Stanca. Aura sa identitară strălucește în spectacole memorabile. Radu Penciulescu (*Regele Lear*), Liviu Ciulei (*Leonce și Lena*) Lucian Giurchescu (*Henric al IV-lea*), David Esrig (*Troilus și Cresida, Nepotul lui Rameau*), atât de tânărul Andrei Șerban (debuta cu *Iona*, în 1968) impun insolite semne teatrale. Pe acest culoar tăiat în desigurile timpului, s-au strecurat, uneori, și cineștii, pregătind, prin filmele lor, înaintarea în val a generației '70. După *Duminică la ora șase*, Lucian Pintilie pune la cale, împreună cu Horia Pătrașcu, *Reconstituirea* (premiera va avea loc în 1970). Apar, în același an, 1966, *Diminețile unui băiat cuminte* de Andrei Blaier și *Ultima Noapte a copilăriei*, al lui Savel Stiopul, ai căror tineri eroi se încumetau să o ia din loc altfel decât scria la carte, să se arate dezorientați într-o societate care se lăuda că le dorește numai binele, vulnerabili dar și provocatori, într-un conflict mocnit cu cei de dinaintea lor. 1966 este și anul *Meandrelor* lui Mircea Săucan, de nestăvilit în exersarea stilurilor ce absorb conținutul. Spre sfârșitul deceniului (1969), atrăgea atenția debutul lui Radu Gabrea, cu *Prea mic pentru un război atât de mare*. Poate nu este chiar o întâmplare că proaspătul absolvent al IATC, preocupat de dinamica interioară a narațiunii, este primul care a semnalat o adiere antonioniană în debutul Malvinei Urșianu cu *Gioconda fără surâs*, petrecut în acest interval, în 1968. Autorul *Aventurii*, amintea Gabrea, „spunea cândva că ceea ce îl interesează în analizarea personajelor sale este ceea

ce rămâne din ele după consumarea marilor drame. Într-un anumit sens, *Gioconda fără surăs* este un film al reziduurilor psihologice, un film al ecourilor târzii“.

Spațiul-timp

Întâlniți, din întâmplare, după mulți ani, foștii îndrăgostiți de pe vremea liceului, din *Gioconda fără surăs*, Caius, Irina și, alături de ei, prietenul dintotdeauna, Cosma, hotărăsc ca, în cele câteva ore dintre un tren și altul, să revadă locuri de odinioară. Suntem îndreptățiți să credem că propunerea femeii maschează, poate, o chemare nedeslușită de a re trăi ceea ce a fost odată, traseul curat al iubirii, înainte ca opțiuni păguboase, și unele și altele, să-i fi despărțit. Nu știm cum vor fi arătat ei cu ani în urmă, gesturile de acum nu vor trăda decât într-un târziu sentimentele de atunci. Nici o imagine nu ne duce înapoi, nu există nici un flashback, doar iminența țâșnirii fără avertisment a timpului condensat, ascuns, ca în multe dintre filmele Malvinei Urșianu,



„Imposibila întoarcere“ a prietenilor de altădată. În *Gioconda fără surăs*, cu Silvia Popovici, Ion Marinescu, Gheorghe Cozorici

și o dureroasă reșezare într-o alveolă („spațiul-timp“ — Gilles Deleuze) ce le mai păstrează vag amintirea. Uneori — și vom mai da peste acest „uneori“ — peisajul îi întâmpină, îi acceptă, alteori îi respinge. Peste tot, însă, trecutul pare a sta la pândă. „Camera țese timpul peste spațiu“ (Benoît Jacquot). Filmul are întinderea câtorva popasuri, la școală, într-o biserică, la o fostă cetate, o fostă casă. Clasa în care au învățat este pustie, lemnul băncilor goale, mai îmbătrânit, nu-i cheamă. Conacul boieresc a ajuns Cămin Cultural, la dispoziția altei generații. Încă o oprire: ruinele unor vechi ziduri. Acolo sunt primiți, nimeni nu s-a atins de ele, au rămas la locul lor, repere în dezordinea vieții. Ele sunt „lucrurile din preajma noastră, gata să sfideze masa adjectivelor animiste ori domestice — scria Alain Robbe-Grillet — lucrurile care nu fac altceva decât să existe unde le-a fost dat. Pur și simplu. Suprafața lor este curată, netedă, intactă, fără străluciri îndoielnice, fără transparență.“ Aceste „adjective animiste“ le respinge autoarea, corespondentul lor ostentativ vizualizat. Este de ajuns să privim ceea ce se deschide în fața noastră, să ascultăm, să înțelegem *altfel*. În amintita secvență, deși Cosma, însoțitorul, este cel care, la un moment dat, își anunță grijuliu prietenii că vine furtuna, observăm că tocmai el va fi eliminat din cadru, pentru a-l lăsa pe Caius singur cu Irina. Planului mediu îi urmează un scurt plan general al ruinelor, urmat de unul îndepărtat, aproape triplu ca durată, care îi readuce brusc pe cei doi, ținându-se de mână, fugind în căutarea unui adăpost, siluete atât de subțiraticce, de juvenile, încât am putea crede că, de data aceasta, avem, totuși, de a face cu brusca intruziune a unor imagini din tinerețe. Nu. Între noi și ceea ce vedeam în zare, se afla, însă, cortina subțire a primilor stropi de ploaie — planul întâi — care estompa contururile. Mișcare de o mare simplitate, în aparență, schimbare de viteză ce varsă propoziția simplă într-o frază cinematografică, ușor de asociat mereu invocatei elegante a stilului autoarei, ea aparține unei strategii a povestirii care, în înaintarea către un deznodământ implacabil, pare că se oprește să-și tragă sufletul. Unii cinești se odihnesc la adăpostul metaforelor. Malvina Urșianu nu-și acordă sieși și, deopotrivă, eroilor săi, decât fulgurația unei

clipe de grație. Aici a fost nălucirea unui *altădată*, în *Trecătoarele iubiri* va fi ireala năvală a cailor pe malul mării. Iureșul lor amână începutul amarei confesiuni a bătrânei bretone dezrădăcinate: „Predam franceza la o școală, dar elevii mei care au fost în Franța mi-au spus că îi învăț o limbă care nu se mai vorbește. De atunci evit să mai vorbesc, aş avea impresia că vorbesc cu morții. Vă puteți imagina așa ceva, domnule?” Răgazul acesta nu îmblânzește, însă, percepția a ceea ce s-a petrecut nici înainte și nici după. Scurta reîntâlnire a eroilor durează atât cât îi trebuie fantomei trecutului să destrame prezentul, să tulbure două existențe care, cândva, au așezat între ele ireparabilul. Dintr-o proastă alegere, din neînțelegere, „din fascinația unghiului drept”. Ceea ce pentru Alexandra din *Serata* era o metaforă, pentru alte eroine este o formulă de viață. Nu întâmplător, cele mai multe dintre ele sunt arhitecte, inginere, femei ale unor meserii aspre, ce reclamă prezența sfidătoare a materiei, a pietrei, oțelului. Dar viața este întocmită din nenumărate devieri de la puritatea imaginară, înșelătoare, a liniilor drepte. Destinul individual, placat peste cel al istoriei, va fi mereu, în filmele Malvinei Urșianu, o abatere de care suntem sau nu vinovați. Giocondele fără surâs vor deveni, în cele din urmă, prizoniere ale hălelor reci, ale refugiilor de beton și sticlă. Drama opțiunii, temă obsedantă, în tonalități diferite, a multor cineaști europeni postbelici dintre cei mai importanți, martori ai unei istorii de răscruce, aduce în prim-planul creației autoarei noastre ruptura dintre destinul individual și mersul impus societății de timpul istoric. Peste lumea lui Miklós Jancsó plutește fatalitatea, tot ceea ce îi rămâne maestrului este să orchestreze ceremonialul înfrângerii din zorii epocilor postrevoluționare. Învinșii lui Wajda vin mai de departe, din noaptea unei *Nunți* imposibile, a unui blestem național. Când trebuie să hotărască, ei se găsesc, întotdeauna, cu un ceas în urma istoriei. Malvina Urșianu se plasează la un alt capăt al segmentului istoric, al scadenței. Personajele sale au ales, dar vor târî după ele nefericirea propriilor opțiuni și, deopotrivă, conștiința răsfârângerii culpabile asupra existenței altora. Se înșală cine crede că decide numai pentru el. De aici și duritatea, asprimea confruntării dintre eroii săi, de o tăioșenie bi-

ciutoare, răceala de teatru ibsenian, silogistic, a cuvintelor care lovesc. Un film de Malvina Urșianu „se simte de la o leghe“ (preiau o formulă a lui André Bazin). Acumulările de tensiune au avut loc înainte, noi vedem urmările. Foștii îndrăgostiți nu se întâlnesc pentru a o lua de la capăt, pentru a uita trecutul, chiar dacă ar dori. Ei s-au zidit singuri în acel trecut, de vreme ce nu întâmplarea a planat asupra unui destin sau a altuia, ci propria hotărâre: amestec confuz de orgoliu, rătăcire, neputință de a trece peste bariere sociale, de a desluși ce se află dincolo de orizontul unor vremuri tulburi, stări mistificate odată cu anii și care fac imposibilă reconstrucția întregului. Cu cât încearcă să repare, cu atât se adâncește prăpastia. Rănilor, adânci, nu au prins decât un pospai de cicatrizare. Chiar și atunci când, la suprafață, au ajuns cât un vârf de ac, este de ajuns ca un gest, o vorbă, să smulgă coaja, pentru a da de carnea vie, de durerea amăgitor lecuită. Femeile, mai ales ele, prea mândru absorbite de o profesie de la care au așteptat echilibrarea vieții, împing trecutul către noi, într-un târziu moment al deznădejzii mărturisite. Se vor scutura, însă, repede de această slăbiciune. Masca glacială, la adăpostul căreia s-au obișnuit să funcționeze, va fi culeasă de pe jos. Irina, Gioconda fără surâs, trăiește, în cele câteva ore în care l-a avut din nou alături pe Caius, și remușcarea de a-l fi lovit cândva pe bărbatul iubit, și disperarea recâștigării lui. Vulnerabilă dar și vanitos redresată, ar vrea să fie iertată fără să renunțe la vechea idee a neacceptării ei, fată de extracție modestă, în familia unui fiu al distinșilor moșieri Bengescu. „Și astăzi consideri ruptura noastră o urmare a incompatibilității de clasă?“ — o întreabă bărbatul. „Când te jeni în fața fandositorilor la care mă duceai în vizită, pentru că făceam zgomet cu lingurița în ceașca de ceai, admite că «incompatibilitatea» era de clasă.“ Caius nu insistă. Pierderile lui sunt mai grele. I s-a șters urma strămoșilor, nu avut nici puterea și nici ambiția „realizării profesionale“, s-a înșelat asupra vocației („am fost poet de baricadă“ va spune, cu amărăciune ironică) și nici el nu mai știe dacă a pierdut luat de valuri sau din teama de a nu-și trăda clasa socială. „Ești un ratat“ — îi strigă Irina, într-o clipă a încordării disperate, în care vorbele sunt aruncate la întâmplare.

„Lucrul ăsta îl știam și eu. Aș fi fost, însă, extrem de fericit ca tu să nu afli.“ Și totuși, așa ratat cum este, Caius are un ascendent: pentru el totul a devenit de mult limpede, știe că viețile lor nu pot fi cârpite. Între ei stă „un deceniu și, mai ales, o zi“, ziua în care, suntem lăsați să înțelegem, tânăra de atunci l-a pus la zid cu vehementă „revoluționară“. O întrebare, una singură, ne îngăduie să bănuim ce s-a petrecut: „Chiar ai crezut tot ce-ai spus atunci despre mine?“ Nici măcar nu așteaptă un răspuns. Acceptă mai mult din politețe să-și întârzie urcarea în tren, să-l prindă la o „stație următoare“, una și încă una, ca tot atâtea zadarnice încercări de a pune cap la cap mici fragmente de viață, amintiri chircite ce nu au cum să se lipească. Despărțirea definitivă este întârziată cu câteva minute și atât, câștigate de Irina din alergarea mașinii, în urma căreia gonește un tren ce nu se vede, al cărui duduie îl auzim ca pe o amenințare crescândă. Mai întâi acoperă toate zgomotele din jur, apoi se lasă înghițit de motivul muzical, fraternizează cu acesta, pentru a fi luat în seamă ca unul care face parte din masa filmului. Vehiculul a devenit aliatul bărbatului plecat, de data aceasta pentru totdeauna, pe un alt drum decât cel al femeii. Nu altfel se despart și eroii din *Trecătoarele iubiri*. Rătăcirile fiecăruia se răzbună, după ani, clatină simulacrul de stabilitate casnică al amândurora. Între o întoarcere și alta se mai așază, însă, o barieră: Andrei, căsătorit în Germania, trăiește nu numai cu conștiința autoînșelării, ci și sub apăsarea morții iminente. S-a întors — poate/și — pentru a muri acasă. Nu i se destăinuie, însă, Lenei, așa cum dincolo, în *Gioconda fără surâs*, Caius ocolea cuvântul „ratare“. Bărbații din filmele cineastei sunt mai rezervați, mai închiși în ei, mai puțin agresivi decât femeile, poate unde își acceptă pe față înfrângerea. Nici în prima întâlnire, nici în timpul celei de a doua, secvență surprinzătoare, inserată în corpul povestirii peste un scurt arc de timp, ca o prelungire a celei dintâi: același peisaj, filmat din același unghi, în aceeași lumină. Sau o revenire. În literatură, mai ales în literatură, o astfel de întoarcere, de reluare din același punct a discursului narativ, este pusă pe seama propensiunii postmoderniste. Malvina Urșianu acționează din instinct. Prea grea a fost așteptarea eroilor

săi, pentru a-și spune totul încă de la prima regăsire, prea multe gânduri necruțătoare, reproșuri, au fost rostite atunci, pentru a le fi rămas timp și de împăcare: „Nu te sfii — îl îndeamnă Lena — sunt perfect conștientă că nu mă mai iubești. Te-am văzut acum câteva ore și ai avut liniștea să măsoți anii care au trecut. Este un sentiment de forță, l-am avut și eu în viață.“ (...) „Cel puțin ești fericită?“ — o întreabă Andrei. „Nu.“ „De ce? Nu este nici el destul de puternic și nici destul de arivist?“ Lovită de neașteptata duritate a cuvintelor care aduc cu ele sugestia unei trecute alegeri, femeia renunță să mai joace rolul ființei puternice. Capul îi cade pe mâna bărbatului pusă pe umăr, într-un gest de mângâiere încă stinger. Brațele o vor cuprinde însă mai târziu, la capătul altei călătorii. Pe aceeași plajă pustie, cei doi se îndreaptă unul către altul, aparatul se apropie cu sfială, o găsește întâi pe Ea, apoi îl aduce din celălalt capăt pe El, reluând o mai veche mișcare continuată, acum, altfel, ca într-o rescriere a unor planuri ce nu-și descărcaseră întreaga emoție: cei doi se sărută și merg înlănțuiți. Nu există nici un semn al distanței temporale, sunt îmbrăcați în aceleași haine, orizontul vânat, senzația de frig intrat în oase sunt la locul lor. Bănuiala că tot ceea ce vedem ar putea fi și o proiecție mentală nu are nevoie de mai multe amănunte pentru a concura, fulgerător, instalarea în realitate. Cu un astfel de decupaj plasat, fără greș, pe o muchie de cuțit, cineasta se poate lipsi de podoabe stilistice. Malvina Urșianu aparține acelei familii de creatori care nu induc un suflu „conținutului“ și un altul „forme“. Respiră împreună, prin aceeași plămâni, prin aceeași pori, ca „cele două fețe ale unei coli de hârtie“, din imaginația lui Starobinski. Secvența mai sus descrisă părea prea frumoasă pentru a fi fost trăită, „în realitate“ dar și prea asemănătoare, până la un punct, cu cealaltă, („Cel puțin ești fericită?“ „Nu.“), pentru a o atribui unei plasmui. Sigur este că amândouă pregătesc despărțirea definitivă, scenă ce nu se mai joacă în doi, ci în absența bărbatului, dispărut pentru totdeauna din orizontul femeii. Nu a mai avut curajul sau a vrut să o ocrotească, lăsându-și gândurile în seama unei scrisori trist consolatoare? „Merita să ne vedem, ca să punem ordine în viețile noastre. Erau prea pline de amintiri.

Sărmană Lena, cărui bărbat să-i mai închini viața, tu care înalți singură orașe de beton, aeroporturi, nave interplanetare? Cine să te mai poată apăra de niște pericole pe care poți să le desființezi tu însăși? Destinul tău este să rămâi singură iar al meu să caut compania fetelor vesele și proaste. Doar un copil te-ar mai putea izbăvi.“ Imaginea impasibilă a mării — atât — acoperă ecranul, ca o cortină neîndurător trasă peste una dintre acele „imposibile întoarceri“.

Urcușul — caznă cotidiană

...Sunt scări dușmănoase, cresc și tot cresc, interminabile. Astfel le vedem, cu ochii Lenei din *Trecătoarele iubiri*, întoarsă acasă, întâmpinată și însoțită de Costea, bărbatul ei. O pană de electricitate îi va face prizonieri în spațiul meschin al liftului. Femeia abia dacă își poate feri privirea de duritatea de pe chipul celui care îi este soț. În strâmtoarea puținilor centimetri care îi despart, răceala relațiilor dintre ei, absența oricărei urme de afecțiune capătă o înfricoșătoare consistență. „Bea“, îi spune de câteva ori El, întinzându-i o sticlă cu coniac, nu din cine știe ce îngrijorare, ci mai degrabă dintr-o cinică satisfacție. Știe că Ea nu are încotro, este frig între cei patru pereți, iar clipele se dilată dureros. Nu au mai stat de mult atât de aproape unul de altul. Camera nu are de ce să se agate pentru a risipi, eventual, presimțirea violenței. Într-o secvență anterioară, cea a conducerii la gară, eroii erau filmați din spate, pierduți într-o mare de oameni, doi soți ca atâția alții. Pentru că le putem bănuî indiferența, sunt lăsați să fie înghițiți de puhoiul uman și de freamătul unui astfel de loc, înregistrat obiectiv. Explozia este amânată. Știm, din alte trecute sugestii (expeditivile indicații domestice, „ai lapte în frigider“), că numai despre o căsnicie nu poate fi vorba. Nu există cupluri fericite în filmele Malvinei Urșianu, într-o vreme în care armonia conjugală era o sarcină de partid. Acum, expuși implacabil scrutării noastre, neavând unde să fugă, cei doi sunt aproape dezbrăcați de orice urmă de înveliș al convențiilor. Doi străini pe

care nimic nu-i poate proteja. Eșecul căsătoriei lor nu a lăsat în urmă nici măcar suferință, ci doar un vid înfricoșător. Când ascensorul se va pune în mișcare, Lena va țâșni ca din pușcă, nemaivorind să stea nici o clipă alături de Costea, o va lua în sus pe scări, cu puteri tot mai scăzute, lepădându-și pantofii, abia răsuflând. Dar treptele sunt multe, dușmănoase, cresc și tot cresc, și pentru a avea imaginea nesfârșirii, aparatul de filmat părăsește unghiul subiectiv al femeii, iese în stradă, de unde vedem blocul luminat, cu zig-zagul etajelor. A mai rămas mult de urcat din această Golgotă modernă.

...Un alt bloc, de data aceasta în plin șantier. Maria, ingenera din *O lumină la etajul zece*, trebuie să urce zilnic scară după scară. Se supune, împăcată, pentru că nu vine dintr-o altă locuință, ci din detenție. Acolo, singurul drum ce i se așternea în față era



*Rolul din O lumină la etajul zece i-a adus Irinei Petrescu, în 1984,
Premiul de interpretare acordat de Asociația Cineaștilor.
Partener: un alt mare actor, Gheorghe Dinică.*

coridorul închisorii, atât de întunecat încât nu i se vedea capătul. O orizontală înfundată, opusă verticalei blocurilor. Ne înșelăm, însă, dacă vrem să stoarcem de semnificații contrastul liniilor geometrice. Eliberarea din tunel nu a însemnat instalarea în euforia regăsirii libertății. Existau „deținuți” și în acele case neterminate, ostatici ai izolării, ai înstrăinării. Într-una dintre secvențele-cheie ale filmului, eroina, obișnuită cu înfruntarea pieptiș a scărilor, bate la uși, de la un etaj la altul, într-o încercare de o abia disimulată deznădejde de a-și afla vecinii, de a se convinge că nu este de tot pierdută. Va împărți singurătatea doar cu un muncitor de pe șantier, dar acesta nu răsare, ca tot omul, în pragul ușii, ci la fereastră, urcat pe o schelă. Normalitatea era, încă, doar o făgăduință.

Drumul către moarte

Toate drumurile *Seratei*, „filmul unei nopți care a tăiat istoria în două”, duc către moarte. Există premoniții încă din pregenericul negrăbit, urmărit în ritmul trecerii dintr-un obstacol în altul, dintr-un post de control militar german în altul, ca o amânare a ajungerii la destinație. Cinematografic vorbind, prima mișcare este executată „din botul unei mașini, înaintăm tatonând”, așa cum scrie autoarea în scenariu. Prin parbrizul care face cu greu față murdăriei, descoperim, anevoie, ulița prăfoasă a satului de câmpie unde se afla „vila profesorului”, sub al cărei acoperiș se vor aduna oaspeți de seamă. Unii — pentru ultima oară împreună. Tac-tac-ul ștergătoarelor ține locul unui metronom, în bordul limuzinei se află și un ceas care arată 19,25. Mai târziu, în salon, vom băga de seamă pendula. Clipele sunt numărate. Chiar și pentru unii dintre călătorii din mașină. Înainte de a intra în vârtejul „seratei”, cineasta a pus în funcțiune o suită de amănunte al căror potențial expresiv nu sare în ochi. S-a scris mult despre o anumită solemnitate a intrării în universul filmelor Malvinei Urșianu, dar s-a observat mai rar importanța detaliului umil care are, nu de puține ori, privilegiul unui material introdus, fără gesticulație metaforică, în arhitectura cinematografică, adâncind pactul de în-

credere cu spectatorul. Sosirea la destinație este marcată de încetarea muzicii ce însoțise drumul. Înaintarea către peronul vilei răsărite într-un peisaj pustiu, neluminată, misterioasă, preluarea personajelor se face într-o liniște spartă doar de scârțâitul prundișului călcat de mașină. Se intra într-o casă-cavou.

...În saloanele de la parter, o lume nepreocupată de întrebarea „cui îi bate ceasul?” petrece: „jocuri de societate” dar și muzică de Wagner, discuții pe teme politice (evenimentele dădeau în clo-cot, suntem în ajunul lui 23 August), colecte filantropice, spectacol monden. Un bărbat tânăr, pe care mai înainte l-am văzut, la sub-sol, îmbrăcând un smoking alb, de împrumut, pătrunde în toată această atmosferă de distinsă ignorare a ceea ce se întâmplă în jur. Trebuia să fie văzut aici, printre invitați, înaintea declanșării misiunii sale (aruncarea în aer a stației de priză a cablului german din apropierea vilei), trebuia să se amestece, câteva clipe, cu cei din lumea bună a *Seratei*. Îi surprindem din numai câteva amănunte descumpănirea, nesiguranța intrării în rol. Solicitudinea chelnerilor de casă mare îl pune în încurcătură, nu știe cât se cu-



*Controlarea cadrului, împreună cu directorul de imagine
Alexandru Întorsureanu, pe platourile Seratei.*

vine să ia de pe platou, în ce mână se ține paharul. Acaparat de o domnișoară care plutește printre oaspeți ca un fluture de noapte amețit, i se citește în palmă. Are mâini puternice, aspre, bătătoare: „Faci canotaj, tenis?“ „Mai ales“ — răspunde Mihai. Peste puțin timp, îl vom descoperi lipit de burta unei mașini, mergând în direcția „obiectivului“, apoi în plină acțiune de plasare a explozibilului. Când reflectorul antiaerian va începe să măture pământul, omul va fi prins în capcana luminii ale cărei pale izbesc ecranul, de vreo două ori. Nu va putea înainta decât centimetru cu centimetru, atât cât îi îngăduie scurtele reveniri ale întunericii. Preluarea jocului de către cel de al doilea reflector va arunca peste câmp o încrucișare de fascicule orbitoare, asemenea „unui clește gigantic de lumină“ (notă din scenariu). Prins „ca un vânat în farurile mașinii“, bărbatul nu mai are scăpare. Parcă am vedea iepurele tremurând pe arătura din *Regula jocului* al lui Renoir, țintit de pușcă și, în același timp, de un binoclu ce ne aduce mai aproape spaima animalului. Secvență-cheie în structura *Seratei*, ea nu a putut fi, din păcate, exact ceea ce și-ar fi dorit autoarea, care a scris-o având în vedere un reflector antiaerian care să bată la 2–3 kilometri: „(...) am aflat, cu o săptămână înainte de filmare, că nu mai există nicăieri așa ceva. Toate fuseseră casate, nemaifind necesare. Am crezut că o să mor de durere, pentru că întreaga secvență își pierde din sens. A trebuit să mă mulțumesc cu niște «sori», reflectoare care bat la circa 40 de metri. Toată secvența uciderii cu tunul este departe de ceea ce ar fi trebuit să fie. (...) Nu vă imaginați ce însemna să-l vedeți pe interpret pe câmp, punct mișcător în bătaia reflectoarelor, vânat cu tunul. Și am mai avut un ghinion, la aceeași scenă; așa se întâmplă câteodată, cu o câte o secvență năpăstuită de soartă. Un asistent de imagine a lăsat, probabil din repezeală, să intre lumină în casetă, caseta cu cele mai bune filmări. Ceea ce se vede în film sunt dubbele, adică materialul de rezervă.“* Cu tot

* Volumul *Serate, de la scenariu la film*, îngrijit de Roxana Pană, editura Meridiane, 1989.

ghinionul amintit, de care spectatorul nu are, oricum, cunoștință, tragismul secvenței își croiește drum, purtat de dinamismul unui aparat care, în ciuda execuției tehnice complicate (transfocator, macara-dolly și travelling) parcă s-ar afla peste tot, între pereții unei camere spălate și ea, din când în când, de lumina de afară, apoi pe câmp, pentru a prinde întunericul ce se lasă „peste câmpie și peste trupul eroului” și, de aici, din nou în salon, unde însoțește șirul de petrecăreți angajați într-un dans ce îi va scoate pe terasă. Moartea eroului este mărginită, astfel, de o scenă premonitoare, care intensifică dramatismul, și de o altă a unei vânzoleli bezmetice. „Reflectoarele astea au înnebunit. Niciodată lumina lor nu a pătruns până în cameră. Uite!” — îi spune Alexandra (fiica gazdei) lui Cristea. „De ce te temi? S-a făcut pace”, îi răspunde bărbatul deloc străin de tot ceea ce se petrecea. „Plutește în aer ceva care mă înspăimântă. Am sentimentul unei catastrofe. Îmi vine să urlu ca animalele și să alerg pe câmp.” „Pe câmp?... Care câmp? De o parte aeroportul german, de alta lacul iar restul — plin de patrule germane.” Odată cu retragerea luminii de pe câmpul unde fusese ucis Mihai, revenim în mijlocul oaspeților mânați afară în ritmul unei Conga cu sonorități de prohod grotesc. Era ultima pâlpâire a seratei. Peste puțin timp, o fantomă va domina pajiștea devastată: am recunoscut-o pe cântăreața germană, pe femeia din mașina ce aducea câțiva oaspeți la vila Profesorului, în secvența de deschidere a filmului. Pelerina purtată cu câteva ore în urmă, semn al majestuozității, a ajuns o biată cârpă târâtă și, în cele din urmă abandonată („ca un drapel căzut”), în clătinarea pașilor ce ar trebui să o poarte către câmpul de aviație la care nu va mai ajunge. *Serata* poate fi văzută și ca o încrucișare a drumurilor morții.

...Durează mult până când artista din restaurantul unde s-au întâlnit foștii prieteni, cunoscuți în *Trecătoarele iubiri*, să înceapă să cante. A apărut pe podium și, totuși, parcă nu se încumetă. Sau așteaptă. Cu obrazul ascuns în revărsarea întunecată a păru-

lui, pare o misterioasă, ciudată prizonieră a acordurilor ce i-au însoțit pașii. Mai există, însă, un captiv al acestei scene de o mare fluiditate, în care muzica își tot prelungește promisiunea: Andrei, cel care — am mai vorbit despre el — își cunoaște apropierea sfârșitului. Preluăm, din timpul subiectiv al personajului, cele câteva secunde a căror scurgere o trăim până la limita apăsării fizice. Dintr-o nebuloasă amintire, încearcă să smulgă o asemănare cu cineva. Bărbatul, singurul care nu aplaudă, caută, ca și cum femeia i-ar fi acordat un răgaz al recunoașterii, lung, neliniștitor și de o stranie senzualitate. Asistăm, de fapt, la prima dintre premonițiile apropiatei morți. Adagiul poetic „va veni moartea și va avea chipul tău” capătă un corespondent transparent, o fremătătoare întrupare feminină. Nu este întâia oară, ne amintim, când cinematograful Malvinei Urșianu se scutură de greutatea realismului ca de un vâl, lepădat fie și numai pentru o clipă. Nu alunecăm, însă, în vis, suntem departe de imaginea ameteitoarelor vizuni de mai târziu, (1979), ale unui Bob Fosse din *All That Jazz* (moartea-mireasă). Ne aflăm doar într-o realitate tulburată de ambiguitate, asemenea unei ape de jocul umbrelor. Vom mai zări sumbra siluetă — moartea ieșită în întâmpinare — prin mulțimea în care își face loc Andrei, la coborârea din trenul ce l-a adus, pentru ultima oară, aproape de locurile copilăriei, ale adolescenței. Între cele două treceri este intercalată secvența întoarcerii eroului la casa părintească; atunci, neliniștitoarea apariție (actrița este aceeași) avea identitatea Aniței, o candidă iubire demult uitată. Fantasma se topea într-o imagine recognoscibilă: „Cine-i bărbatul tău?” „Al lui Criveanu.” „Cel cu un ochi albastru și unul verde?” O precizie în care citim îngăduința de dinaintea plecării dincolo, când amintirile se cheamă, fulgerător, una pe alta. Ele vor însoți plutirea, nu peste multă vreme, pe apele Styxului.

...Un mic strigăt de bucurie: Maria (*Ce lume veselă...*) este încredințată că va avea un copil. Aparatul nu se apropie foarte mult, o vedem cum se ridică în picioare, cu capul ușor dat pe

spate: o mulțumire adresată cerului, o eliberare sau o victorie secretă. Câte ceva din toate astea se află în acea scurtă exaltare, pudic abolită printr-una dintre acele tăieturi ca de daltă, proprii stilului sculptural al Malvinei Urșianu. Câteva mișcări scurte, precise asemenea — spuneam — celor ale artiștilor care aruncă dintr-o lovitură așchiile dincolo de care se ajunge la subiectul ce-și așteaptă aducerea la lumină. Această bucurie a certitudinii unei târzii maternități este retezată de alăturarea aproape brutală a ultimei călătorii a bătrânului unchi către locurile copilăriei, în fapt începutul drumului către moarte. În mașina în care se află, nimeni nu scoate un cuvânt. Înțelegem din privirea omului, puțin nedumerită la început, apoi de-a dreptul speriată, că nu mai recunoaște nimic. Totul i se pare străin, de la copaci la linia orizontului. Prin încăperile conacului de odinioară, acum părăsit, o ruină umedă, cavou uriaș, trece ca și cum i s-ar fi furat până și amintirile. Un racord mental asociază pașii aceia tăcuți de monologul personajului într-o noapte, pe străzile viu luminate ale Bucureștiului, după insolita invitație de a vedea cum petrece, la un bar, noua lume, atât de veselă. Atunci, în câteva fraze, eroul mărturisea, cu noblețea tristă a unui alt învins de istorie, eșecul unei generații, al celor care au trecut de la adolescență direct la vârsta a treia, fără a fi lăsat nimic în urmă, „nici măcar amintirea unor păcate majore, de care să dau seama acolo, sus“. În tot timpul acelor ultimi pași pe lângă zidurile a căror răceală răzbate până la noi, un străin, interesat de cumpărarea a tot ceea ce vede, stă afară, cu o privire de pasăre de pradă, ațintită către întinderea de pământ. Nu este curios să viziteze ceea ce a mai rămas din conacul de altădată. Sau istoria care mai trăiește acolo, așa umilită cum este, nu-l acceptă? Din nou, mesajul difuz al locurilor, al atmosferei din filmele Malvinei Urșianu. Între a te afla într-un spațiu anume și a fi primit, îngăduit, sunt diferențe de nuanță. Timpul va fi, însă, în cazul de față, de partea celui lăsat la intrare. Nu va avea de așteptat prea mult. Cineasta alege, încă o dată, elipsa. Două fotolii de epocă, ancorate pe un biet pat, sunt urcate cu scripetii la unul dintre etajele de sus ale unui bloc de cartier, de unde, peste puțină vreme, va fi coborât sicriul bătrân-

nului. Într-o artă de prea multe ori sufocată de excrescențe metaforice, Malvina Urșianu privilegiază concizia metonimiei. Vorbește „partea pentru întreg”. Întregul fiind, aici, o viață din care s-a ales praful.

... Un hău cu atât mai înfricoșător cu cât, dincolo de el, se întinde imaginea unui cartier cu blocuri neterminate. Fantome din beton și fiare rânjesc în fața Norei, arhitecta din filmul *Aici nu mai locuiește nimeni*. Urcă, de câteva ori, etajele unei astfel de case ce nu mai apucase să prindă un chip, exercițiu pregătitor al morții, până în ziua în care nu vom mai vedea decât o pereche de ochelari agățați pe zidul terasei de pe care se va arunca în gol. Este tot ceea ce a rămas, la capătul unei înfrângeri depline: părăsită de un bărbat revenit doar atât cât să trăiască zădărnicia abandonului, ignorată de copil, trezită într-o lume ce nu mai avea nevoie de munca ei, plătind pentru culpe ce nu-i aparțineau. Ființa cunoscută în *Pe malul stâng al Dunării albastre*, fetița care țara după ea portretul mamei, prea greu, prea masiv, pentru puterile ei (la un moment dat aproape că dispare în spatele lui) va lăsa, la rândul ei, drept moștenire, amintirea tragediei și un alt tablou, rostul fiecărei generații fiind, s-ar zice, acela de a prelua poverile. Este prima oară când, într-un film de Malvina Urșianu, întâlnirea generațiilor atâță focul până atunci mocnit al conflictului. Pentru a-și înțelege și accepta eșecul, bărbații și femeile de până acum erau siliți să rămână singuri, față în față, să se confrunte cu ei înșiși, nu cu alte vârste. Rita, fiica „tovarășei arhitect” și a „domnului de la Paris” — sintagme ce vor să însemne „părinți” — cu aparițiile ei șleampete, intempestive, de mic animal mereu în căutare de hrană, nu-și găsește locul nici în casa celei căreia nu-î va spune mamă decât în ceasul cumplitului adevăr și nici în locuința-cavou a mătușilor, „babele din Știrbei”, surprinse puțin înainte de a fi alungate de tot din scenă. Nu are astâmpăr nici colo, nici dincolo. Pe ultimele le vizitează din amuzament, pe cea care i-a dat viață din interese mărunte, nevinovate. Se simte bine în stradă, adevărată cutie de rezonanță. De

acolo se aude tot timpul, ca dintr-o flașnetă stricată a băjbâtoarei istorii de la începutul anilor '90, „demisia, demisia“. Singura certitudine este transformarea, cândva, și a acestui timp lipsit de făgăduințe într-un trecut închis într-o poză sau într-o casetă. Multele fotografii de epocă (filmul se deschide cu răsfoirea unui album), tablourile, statuile mortuare ce defilează în travellingul de la cimitirul Bellu, totul amintește sau anticipează timpul împietrit. Asta rămâne, la urma urmei. Mai devreme sau mai târziu, dispărem din spațiu, „aici nu mai locuiește nimeni“. Dacă mai există o scânteie, aceasta se ascunde în muzică, în melodia nespus de cristalină ce mai răsună doar în mintea rătăcită a Elenei. Nu e prima oară când cineasta introduce în structura de rezistență a unei întregi secvențe potențialul narativ al planului sonor. Vocea găjăită, de acum, a bătrânei cântărețe, se pierde, blând înlăturată de amintirea glasului limpede de odinioară.

Drumul unui timp rememorat

Dacă în alte filme (*Gioconda fără surăs*, *Trecătoarele iubiri*, trecutul abia aștepta să fisureze blocul numit prezent, în *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* îl dislocă, pentru a lua în stăpânire spațiile astfel create. Lungul drum al venirii către cea de a doua domnie a lui „Alexandru, fiul lui Bogdan Voievod și al Anastasiei din Lăpușna“ este deturnat, în planul temporalității, de masivele flashbackuri, de rupturi și elipse. Din ele se înalță corpul filmului, din atipirea în vis a doamnei Ruxandra, alături de fiul ei cel mare, în rădvanul ce-i aducea, în primăvara anului 1564, de la Stambul. Trecutul este timpul trăirii, prezentul — doar al scurteilor tresăriri. Primul năvălește, cel de al doilea își face loc. Iar atunci când se va instala, răgazul va fi de scurtă durată. Dincolo de distanța istoriei, există o anume asemănare între Lăpușneanu, erou de film, și un alt personaj al Malvinei Urșianu, Andrei din *Trecătoarele iubiri*. Pentru amândoi, întoarcerea a fost doar o respirație înaintea sfârșitului. Amândoi par a fi venit pentru a muri, unul bolnav, altul nebun. Oricât de deosebite sunt cele două

creații, se pot observa similitudini ale modalității proprii Malvinei Urșianu de a descărca, peste un arc de timp — așa cum spuneam mai înainte — rezervele ascunse, neconsumate, ale densității unui plan, unei secvențe. Celor două întâlniri *în oglindă*, de pe malul mării, ale foștilor îndrăgostiți din *Trecătoarele iubiri*, le-ar putea corespunde secvențele simetrice ale plecării în exil și ale întoarcerii lui Vodă Lăpușneanu, amândouă petrecute sub privirea Doamnei Chiajna, sora Ruxandrei. În finalul celei dintâi, o urmărim pe Doamna Munteniei rostind cuvinte amare, ce anticipează destinul eroului. La început în prim-plan, apoi chipul îi dispare din cadru, vorbele însoțind, din off, plutirea către necunoscut: „Noi, domnitorii, nu putem avea ambiții deșarte. Puterea înseamnă jertfă. Ca jertfa lui Vodă Ștefan îngenunchind la Colomeia. Puterea nu ne-a fost dată să ne săpăm doar în marmură cu ea. Uneori, ne e dată și să ne umilim. După cum sunt vremurile. După cum o cer nevoile țării. Ține minte ce ți-am spus și să i-o spui și lui.“ În același loc, „pe malul muntean al Dunării“, copiii, acum mari, ai domnitorului întors acasă, vor săruta mâna aceleiași vajnice Doamne Chiajna, purtând inelul voievodal. Scena fusese precedată de tunetele și fulgerele lui Lăpușneanu: „Țara nu mă vrea? Dar cine a întrebat-o, vreodată, pe țară, ce vrea?“ Într-o seară, prin 1986, la această replică se întrerupea brutal, pe ecranele televizoarelor, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*. Vigilența ațipită cine știe cum reintrase în funcțiune. Proiecția a rămas, astfel, ciuntită și multă vreme nu ne-am mai întâlnit cu acest film care, contând pe demnitate, nu pe răsplată conjuncturală, nu și-a agățat eticheta de „interzis“. L-am revăzut târziu, după 1990 când, în sfârșit, puteam să-i fixăm locul ce i se cuvine: acela de a fi o creație unică în perimetrul mult ridicăteii în slăvi epopei cinematografice naționale. Tot ceea ce ține de mitologia deprinsă în școală, de folclorul mărunț, este refuzat de autoare de la înălțimea unui sentiment și a unei culturi a istoriei. Înfriguratul, singuraticul domn plăsmuit de cineastă nu descinde nici din legende, nici din cronică și cu atât mai puțin din nuvela lui Negruzzi (evident, unele vorbe atribuite în epocă există) ci dintr-un etern, involburat miez al unei istorii căreia nu i-a fost dat să cunoască odihna. Pentru

prima oară în cuprinsul acestui gen, așa cum a fost el practicat la noi, cu emfaza reconstituirilor, incursiunea în trecut respinge acumularea amănuntelor bănuite a avea atingere cu autenticitatea numai pentru că au fost coborâte din literatura istorică sau din iconografie. Nimic din opulența, din monumentalitatea arhitecturală atât de prezente în restituirile pe celuloid. Ne aflăm în fața unei imagini a Renașterii românești, ascetic stilizată, apropiată de sacralitatea sculpturii: decoruri puține, strict trebuincioase, tron, mese, bolți, multe bolți și coridoare capabile să suporte ideea de taină a istoriei. Costumele par și ele sculptate, nu țesute. Răsar direct din pământ, din soliditatea nevăzutelor rădăcini. O astfel de viziune, a unui decor redus la esență, stimulează recentrarea energiei pe dinamica raporturilor dintre personaje. Între pereții glaciali, mai ales între ei, în tăcerea de atâtea ori înșelătoare, se scrie istoria lui Lăpușneanu. Adevăratul câmp de bătaie se află acolo, în sălile reci, în cotloane, chilii, peste tot unde simte că ar fi neiubit, trădat, în vremuri ce îl silesc să fie crud, neiertător. Abuziv și de atâtea ori inadecvat invocată, sintagma „meditație pe marginea istoriei“ a ajuns o formulă pe cât de pretențioasă pe atât de găunoasă. Rhetorica frumoaselor sentimente general-umane a mascat adeseori absența ideilor. Scurta și patetica domnie a lui Alexandru Lăpușneanu este, în filmul Malvinei Urșianu, răstimpul puterii văzute ca un sacrificiu. Fizic, domnitorul (George Motoi) îmbătrânește sub privirile noastre. Mândria de ultim Mușatin este disputată de spaima de a nu fi la înălțimea împovăratorei moșteniri, de îndoieli și neîncredere, de iminența violenței. Prin însăși condiția sa, el este un om singur. De câteva ori, Vodă cere să fie lăsat doar cu el însuși. Scenele sunt un adevărat concentrat al stilului de construcție cinematografică propriu Malvinei Urșianu: o secvență închide în ea un sens pe care îl va elibera după un timp, atunci când îi răspunde, la distanță, perechea. Ca și acum autoarea ne-ar lăsa în grijă un aconto al sentimentelor. Filmat printre cai, într-o stranie beție a unei scurte rătăcirii, chipul domnitorului este apărat de aburul răsufării animalelor. Sunt câteva cadre de vis ale operatorului Alexandru Întorsureanu, a căror muțenie pregătește replica ce avea să vină: „Caii nu sunt

dobitoace, vornice, caii sunt oșteni. Și-au dat viața împreună cu oamenii noștri pe toate câmpurile de luptă. Moldova e plină de oasele lor, amestecate de-a valma cu ale oștenilor noștri.“ Grozăviile ce vor urma își vor afla, poate, mântuirea în această spovedanie lumească, începută printre picioarele cailor și continuată în registrul sacru, la picioarele Christului dintr-o icoană care stă să înghită ecranul. Este ruga de iertare de dinaintea păcatelor, nerostită, încredințată balansului dintre absență și prezență, dintre presimțire și împlinire. Adeseori, contrastul dintre conturul vizibil și cel mental despică povestirea. Participăm, dintr-odată, la câteva acțiuni. Nu vedem uciderea boierilor, doar securea ce rămâne o clipă suspendată pe ecran, semn al urii ce se vestește. Dimensiunile pedepsei, drepte sau nedrepte — rămâne să chibzuim — ne sunt sugerate de cadrele imediat următoare, ale disperării domniței Ruxandra. Strigând numele celor trimiși la moarte, ea evocă un trecut, o copilărie. Cuvintele, rostite cu sufletul la gură sunt, în același timp, și o implorare a divinității: „Doamne, Dumnezeu, Albotă și Ulea mergeau la vânătoare cu tata. Și bătăliile le-au dat împreună. Ulea m-a învățat să merg călare și mi-a adus o veveriță. Cu fata lui am pus furca în brâu prima oară. Cum am să mai pot privi în ochii ei? Doamne, nu se poate, oprește!“ Se poate, pentru că ceea ce nu știu, de atâtea ori, personajele domnești, știu, ca mai întodeauna, cei care stau în umbră, cei care fac și desfac stăpânirile. Pentru ei, istoria nu este, adesea, decât reiterarea unor mari jocuri care, tocmai pentru că se repetă, se pot lipsi de zorzoanele spectacolului. Straniul Moțoc, un soi de erou damnat și el, frumos, atât de diferit de fabulația literară, aparține prin cinismul lucidității sale tuturor timpurilor. În ceasul sosirii lui Vodă Lăpușnenau, el poruncește: „Să tacă o dată clopotele. Să înceteze și trâmbițele.“ Vornicul despoaie ritualurile istoriei de fast, păstrează doar o mecanică elementară, peste care se poate trece în grabă. Între calmul rece al lui Moțoc și spaimele lui Lăpușneanu se află prăpastia dintre acceptare și refuz, dintre împăcare și nebunie. Ar fi o rațiune suficientă pentru a nu socoti *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* doar un film de epocă.

Cronicile timpului

Ce idee curioasă — o *Giocondă fără surâs*! Ajunsă unul dintre clasicele simboluri ale misterului feminin, incitând perpetuu la dezlegarea unei taine sortite să rămână de nepătruns (poate pentru simplul motiv că nu există vreuna) Gioconda, în varianta filmică românească, e programatic lipsită de atributul său esențial. Într-adevăr, curioasă și seducătoare idee! Dar, mai ales, pare extrem de dificilă demonstrația pierderii surâsului, al cărei risc și-l asumă scenarista și regizoarea Malvina Urșianu. Pentru că, în ultimă instanță, aceasta este esența filmului ei. De ce? Cum? Iată întrebările care se pun și cărora li se răspunde. *Gioconda fără surâs* este o dizertație riguros construită, cu o solidă armătură ideatică. O dizertație întâmplător susținută cu mijloacele celei de a șaptea arte. Dacă, de pildă (exemplul e absolut întâmplător) *Un bărbat și o femeie* nu putea fi decât film, despre *Gioconda fără surâs* nu se poate spune același lucru: tot atât de bine putea fi un bun roman sau o bună piesă de teatru. (...) Cu acest film, Malvina Urșianu se relevă ca un artist pentru care creația înseamnă, în primul rând, a spune ceva, a comunica un mesaj în stare să tulbure. Teamă de gratuitate a generat extrema simplificare a limbajului, ignorarea voită a specificului cinematografic. Dar ideile sunt atât de pasionant expuse, cu atâta forță, încât orice rezervă tinde să dispară.

Mircea Iorgulescu
Munca, 1 iunie 1968

LA SEMAINE DU CINEMA ROUMAIN
« LA JOCONDE SANS SOURIRE »
 (de Malvina Ursianu)
A ENTHOUSIASME LES SPECTATEURS

Le très bon film de Malvina Ursianu, « La Joconde sans sourire », interprété par Silvia Popovici, a connu un très vif succès auprès des spectateurs, venus, enfin, nombreux et, à l'issue de la projection, ceux-ci devaient participer activement au débat posant diverses questions tant à la réalisatrice qu'à l'actrice.

Cette dernière était d'ailleurs excellente dans un rôle qui lui permet d'affirmer sa force dramatique et sa sensibilité toute en nuances : celle d'une femme ingénieuse en proie à une grande solitude intérieure. Le scénario nous la montre au début de sa carrière professionnelle, quand surgit l'homme qu'elle a aimé dans sa jeunesse.

Des années ont passé sur ce bonheur d'adolescence, la psychologie des âges a suivi l'évolution du temps. Mais en présence, chacun d'eux aspire à retrouver cet « instant » de son passé dont il a le souvenir et voit les vestiges sensibles, mais dont la présence émotionnelle lui échappe. Or, la maturité spirituelle n'aura pas lieu car

dans cette quête désemparée d'une chose qui a été si présente, ni la femme ne saura faire abstraction d'une réalité immédiate et temporelle qui les condamnent l'un et l'autre à s'écraser mutuellement.

Il n'est pas négligeable que ce film ait été réalisé par une femme intelligente et sensible qui, répondant aux exigences du flashback, propose une curieuse reconstitution du passé par les seules finesses de l'analyse psychologique de la réalité dramatique et de la puissance des images. Avec la « Joconde sans sourire », la cinématographie roumaine a atteint un chef-d'œuvre.

Aujourd'hui avant dernier jour de cette « Semaine ». Les deux films mis au programme ont déjà été projetés et un certain nombre de spectateurs ont déjà pu juger de leur qualité. Il s'agit de « La Joconde sans sourire » (dodis nous venons de partir 114 h 12 et 15 h 30) et de « Malina » (un garçon sage s. d'Andrei Blaga).

"NICE MATIN"
 du 17-III/68

În cronică-editorială a filmului Gioconda fără surâs
 din ziarul Nice Matin (17 martie 1968) se scria:

„Foarte frumosul film al Malvinei Ursianu Gioconda fără surâs, având-o ca interpretă pe Silvia Popovici, a cunoscut un viu succes în rândurile spectatorilor în sfârșit, numeroși și care, la sfârșitul proiecției, aveau să participe activ la dezbateri, punând diferite întrebări atât autoarei, cât și actriței.(...) Nu este de neglijat că acest film a fost realizat de o femeie inteligentă și sensibilă, care renunțând la flashbackuri, propune o uimitoare reconstituire a trecutului, doar prin finețea analizei psihologice, a densității dramatice și prin puterea imaginilor.
 Prin Gioconda fără surâs, cinematograful român a atins capodopera.“

Principalul mijloc de expresie cinematografică este pentru Malvina Urșianu actorul, personajul pe care acesta îl naște sub lumina reflectoarelor. Este un film (*Gioconda fără surâs* — *n.n.*) făcut aproape din prim-planuri, ele dezvăluind acea a patra dimensiune de care vorbea Bela Balász, dimensiunea sufletească a eroilor. Deși, în fond, un film al rememorării, nu face uz de nici una dintre metodele consacrate de cinematografia modernă pentru a povesti trecutul. Pelicula Malvinei Urșianu are un fel propriu de a integra prezentul în trecut. Atât prezentul cât și trecutul se alătură fizic, senzorial, în același spațiu. Trecutul și prezentul se întrepătrund în film pretutindeni. Fiecare eveniment, fiecare fapt trăit de Irina și Caius, fiecare loc întâlnit de ei au o dublă existență. Pe de o parte, existența lor prezentă, reală, cu întregul șir de implicații și semnificații ce decurg din ea și, pe de altă parte, existența cealaltă, cunoscută doar de ei, cu sensuri ascunse, tainice.

Radu Gabrea

Cinema, nr. 5, mai 1968

Filmul Malvinei Urșianu (*n.n.* — *Gioconda fără surâs*) o reprezintă pe autoare cu rigoarea și eleganța unei cărți de vizită. Stilul filmului e însuși stilul gândirii ei sobre, disciplinate în armonii geometrice. Un stil clasic, impunător, la care a ajuns prin convertirea efervescențelor romantice într-un echilibru al maturității lucide. Regizoarea pășește pe un teren cinematografic ferm, ca eroina ei, inginera. Poate fi mândră de această siguranță ca de o cucerire personală, dobândită prin educație, răbdare dar, tot ca Irina, s-ar putea neliști de o anumită tendință de a supune prea sever viața rigorilor estetice, analiza psihologilor — necesităților demonstrației.

Alice Mănoiu

Gazeta Literară, 23 mai 1968

Un foarte frumos film al Malvinei Urșianu, *Gioconda fără surâs*, cu Silvia Popovici, a cunoscut un viu succes în rândurile spectatorilor în sfârșit, numeroși, și care, după proiecție, aveau să participe activ la o dezbatere, punând întrebări atât autoarei cât și actriței. (...) Nu este deloc de neglijat că acest film a fost realizat de o femeie inteligentă și sensibilă care, renunțând la procedeele flashbackului, propune o uimitoare reconstituire a trecutului, grație numai fineții analizei psihologice, densității dramatice și forței imaginilor. Cu *Gioconda fără surâs*, cinematograful românesc a atins capodopera.

Nice Matin, 17 martie 1968 (cu prilejul Săptămânii
Filmului Românesc la Cannes, Nisa, Paris)

O femeie, doi bărbați care au iubit-o cândva, cu toții bătând spre patruzeci de ani, se regăsesc după multă vreme. Prezentul și trecutul adunate, dintr-odată, într-o singură zi, locuri aproape pustii, cu excepția unui local unde se dansează, nici o recurgere la flashbackuri, doar dialoguri abundente. Autoarea *Giocondei fără surâs* a ales o materie ingrată, cu deosebire austeră, care pe mulți scriitori și cinești i-a împins la eșec. În același timp, pentru a o trata, ea a dus jocul până la capăt, evitând capcanele, înlăturând convențiile, refuzând tot ceea ce, fiind prea facil, i-ar fi amenințat proiectul (...) Absența ascetică a artificilor regizorale, sobrietatea constantă, originalitatea tonului, rînd pe rînd ironic sau grav, o interpretare ce nu este departe de a fi admirabilă (ne gândim, în primul rînd, la actorul care interpretează rolul iubitului), contribuie la a face din *Gioconda fără surâs* o foarte interesantă incursiune în domeniul aceluia cinematograf „*déambulatoire*“ drag lui Antonioni, o operă dulce-amară, în chip secret sfâșietoare. Modernitatea sau, dacă preferați, universalitatea propunerii sale, pare să caracterizeze cinematograful românesc în ceea ce are el mai bun.

Philippe Haudiquet
Les Lettres françaises, 11-17 decembrie 1968

Această femeie măcinată între glorie și singurătate oferă, aici, un serios pretext de a aborda conflictul dintre două universuri incompatibile: al autonomiei afective pe de o parte, al promovării sociale — pe de alta. Eventualele repercusiuni sau luări de poziție nu au importanță. Ceea ce trebuie precizat este că, odată cu această a doua tentativă a sa, cinematograful românesc ne-a revelat constanța sobrietății și a sincerității sale. Această *Giocondă fără surâs* este filmul unui om al literaturii. Totul este formulat în termeni psihologici literari, a se înțelege chiar poetici, în limbaj, în însăși substanța subiectului. Dar imaginea rămâne neîncărcată, simplă, străină de rafinamentul bazat pe tehnică. Astfel, servește mai bine ceea ce conține. Schimbul sentimental de cuvinte are loc la timpul prezent, între două ființe care s-au sfâșiat în adolescență și care se regăsesc brusc. Fără nici un fel de intervenție a reminiscențelor cinematografice, între ei se instalează prăpastia. Dincolo de preocupările și de stilul său specific feminine, filmul rămâne curat și puternic. În spatele aparențelor de simplitate, mocnește o tensiune subiacentă. Mai trebuie spus că imaginea acelui complex chimic ce servește drept fundal unei tragedii a individului, este o formă a romantismului modern, cu cele câteva scântei lirice ce țâșnesc fulgerător. Această operă în care găsim o excelentă proză cinematografică angajează o întreagă analiză a timpului. Și cum ai putea să rămâi insensibil la toate aceste formule delicate care încearcă să capteze adevărata sensibilitate a civilizației noastre: Am asanat totul. În jurul meu este numai crom și sticlă... Când există astfel de femei, poezii devin de prisos... Afară, la aer, mă cuprinde teama... Revoluția este o femeie fără surâs...

Gérard Fénéon

Le Dauphiné libéré, 7 martie 1968

Serata nu e un film de atacat sau de laudat pe sectoare, de iubit pentru ceva sau de urât pentru altceva. *Serata* e un întreg pe

care îl accepți sau nu, un film „de luat sau de lăsat“. Nu poți vorbi despre interpretarea lui — magistrală — fără să te referi la partiturile oferite de scenariu spre interpretare. Nu poți vorbi despre felul în care se mișcă actorii, fără să pomenesci despre felul în care acele mișcări sunt urmărite de aparatul de filmat. Nu poți vorbi despre atmosfera filmului, fără să fii obligat să pomenesci, dintr-odată, decorurile, costumele, lumina, imaginea, chipurile actorilor, ce și când spun, când și cum o tăietură de montaj le suspendă un gând, o idee, pentru ca să o reia peste o secvență, despre când și cum o frază muzicală „iese din scenă“, pentru ca să se întoarcă exact atunci când imaginea ți-a remindit-o. Nu poți vorbi decât despre tot sau despre nimic. *Serata* este ceea ce ne-am obișnuit să numim, cu un automatism profesional, „o realizare a cinematografiei noastre“. Aș mai adăuga la asta că e opera foarte personală a unui foarte personal și serios autor, venită să întregască peisajul unei cinematografii care tinde, sau cel puțin ar trebui să tindă, spre o cât mai mare varietate de forme. În acest peisaj, *Serata* se așază pe terenul accidentat și plin de riscuri al adevăratului film de autor. N-aș spune că e un lucru comod.

Eva Sîrbu

Contemporanul, 14 mai 1971



O ultimă punere la punct a unui cadru, în scena întoarcerii acasă a eroului din Trecătoarele iubiri. Alături de cineastă sunt George Motoi, Nina Costa și Alexandru Întorsureanu.

O atmosferă de „țara arde și baba se piaptână”. Toată povestea e un bal, un bal dat de stăpânii zilei pentru slugile lor. O lume care habar nu avea de vulcanul care va erupe peste câteva ceasuri. Casa, o somptuoasă vilă, dincolo de granița Capitalei, aparținea unui personaj prestigios prin averea și valoarea lui intelectuală, prestigios prin abila lui politică (magistral interpretat de György Kovács). Personajul nu este atât un arivist, cât un elegant epicureu, cu o concepție estetizantă despre viață, cu ambiția de a nu crede în nimic, de a privi totul sub unghiul amuzamentului, de a păcăli pe toți. Totuși, destul de inteligent ca să vadă, finalmente, că păcălitul fusese el și că acum toate se prăbușeau. (...) Vă amintiți ce mirare stârnise Visconti acordând (în *Ghepardul*) secvenței cu balul aproape o jumătate de ceas. Așa trebuia. Căci acel bal nu era petrecere, ci erau funeralii. Era înmormântarea unei întregi bucăți de istorie care se sfârâmase și se prăbușea. Ca și în noaptea de 23 August 1944. Iată de ce aici balul, în realitate festivitate funebră, nu a fost secvență, ci ambianță permanentă. Un bal unde nu lumea petrecea, ci o lume trecea. Pentru totdeauna.

D.I. Suchianu

România literară, 6 mai 1971

(...) Nu atât ceea ce se spune este dătător de sens (ar fi loc, aici, pentru o polemică asupra așa-zisei „teatralități” din filmele Malvinei Urșianu, dar o sugerăm numai, ca posibilitate), ci modalitatea de frazare cinematografică — construcția secvenței, flexibilitatea racordurilor, a punerii în cadru (ecleraj, unghiulație) conferă marcă inconfundabilă stilului autoarei a cărei performanță, cum spuneam, rămâne portretul. Pentru a evita o posibilă confuzie — echivalarea „portretului” cu expresivitatea chipurilor aduse în prim-plan — să precizăm că este vorba de tot ceea ce construiește autoarea, pentru a face din „fișa” personajului o bio-

grafie, un destin. Dacă în *Serata* există o întreagă galerie de apariții secundare și episodice (ca și în celelate filme ale sale, unde nu vom găsi niciodată figurație nediferențiată), schițate dintr-o singură „tușă” (domnul care vrea să-și vândă cavoul de familie, fără a bănuși că va avea nevoie de el chiar a doua zi, este doar unul dintre zecile de exemple ce le-am putea invoca), în cazul personajelor principale portretul se „naște” în acțiune, moment cu moment, din fiecă amănunt de comportament, din costum și din relația cu mediul, din ceea ce spun și din ceea ce ascund replicile (mereu încărcate de subtext), din referirile la un trecut ale cărui semne de întrebare se prelungesc în prezent, din raportarea la un ideal.

Roxana Pană

Serata, de la scenariu la film

Editura Meridiane, 1989

Autoarea *Seratei* a primit Premiul pentru regie (ACIN — *n.n.*) și opțiunea juriului mi se pare — în mod deosebit — fericită, pentru că talentul original al Malvinei Urșianu reprezintă într-adevăr, în contextul cinematografului național, o „vână” de personalitate artistică. Studiul analitic, caracterologic pe care îl întreprinde regizoarea în *Serata* (în paranteză fie spus, interpretările unor actori precum György Kovács, Silvia Popovici, George Motoi, chiar dacă nu au încăput în palmaresul ACIN, rămân memorabile) vădește o cultură exemplară a măiestriei cinematografice, un gust artistic sigur și rafinat.

Călin Căliman,

Contemporanul, 28 aprilie 1972

În *Serata* totul se complică în mod voit, pentru a se arăta în final cât mai convingător și cât mai adevărat. Suntem la o serată, la un spectacol al serii propriu-zise și al istoriei, în care protago-

niștii joacă pe viață și pe moarte. Ei au a-și ascunde identitatea în numele căreia acționează totuși. Disimularea își are motivații plauzibile în ordinea faptelor. Pentru modul de a imagina universuri macerate de tragedii fără-de-ieșire este pilduitoare introducerea în spațiul tragic (în filmul de care ne ocupăm): vila singuratică a profesorului, situată în apropierea prizei cablului interbalcanic; acțiunea ca finalitate conspirativă este definită de aruncarea în aer a acesteia. Pe autoare o preocupă ceea ce se întâmplă în anterioritatea acțiunii propriu-zise. Spre a ridica la o tensiune corespunzătoare demonstrația sa, Malvina Urșianu construiește, de la început, volute ale jocului tragic, surprize dramatice menite să imprime dinamism povestirii și să o facă plăcută ca fapt narativ, ca ecuație a situațiilor de fiecare dată contradictorii.

Ioan Lazăr

Arta narațiunii în filmul românesc

Editura Meridiane, 1981

Filmul Malvinei Urșianu adoptă legea celor trei unități nu dintr-o perimată ambiție clasicistă, ci din temeinice rațiuni argumentate în dramaturgie. În microsmosul unei reuniuni cvasi-mondene din noaptea lui 23 August, autoarea caută imaginea unui univers uman într-un moment de vitală cotitură istorică, așa cum poezii descoperă într-o picătură de apă reflexul unei mări. Spațiul în care se desfășoară acțiunea este redus la dimensiuni teatrale: salonul vilei amfizionului și câteva încăperi anexe. O scenă rulantă ar fi rezolvat, tehnic, toate necesitățile ambianței. Dar cum *Serata* nu este teatru ci film în cea mai bună accepție a cuvântului, în concepția regizoarei camera de luat vederi primește valoarea unui microscop sub lupa căruia sunt expuse mișcări suflatești dintre cele mai subtile, gesturi insignifiante, priviri care dialoghează.

T. Caranfil

Informația Bucureștiului, 11 mai 1968

Autoarei îi convine un cinema-spectacol, un cinema cu o anume teatralitate în acțiune, o anumită formulă a universului închis (filmul începe într-o mașină, se consumă, în cea mai mare parte a sa, între ramele universurilor delimitate ale seratei: holul, camera profesorului, subsolul). Filmul Malvinei Urșianu urmează să fie dus înainte de idee, de cuvânt și mai puțin de mișcare, de dinamica acțiunii. De aceea, poate, ieșirea din cadrul strict al analizei, trecerea la acțiune (aruncarea în aer a cablului interbalcanic) se face prea fugar, prea expedit, fără a fi foarte clar coeficientul de veridicitate. Cinematograful în mișcare îi convine mai puțin Malvinei Urșianu. Regizoarea știe să povestească, să destăinuie mai bine între patru pereți. *Serata* este un film de replică, un film în care principalul instrument de analiză este cuvântul. Și asta ține de modalitatea de care am amintit, de teatralitatea regizoarei. Sigur, ne aflăm într-un anumit mediu, din care nu puteau lipsi vorbirea contorsionată a intelectualului, fraza de salon, replica cosmopolită, dar limbajul filmului e parcă prea de laborator. Lipsește propoziția scurtă, lipsește replica firească, lipsește cuvântul vorbit. Dialogul cuprinde un exces de cuvinte prețioase (numai până la un punct justificat de starea socială a personajelor). O lume afectată este și ea, la rândul ei, tratată cu afectare.

Al. Racoviceanu
Cinema, nr. 5/1974

De la un film (*n.n.* — *Serata*) — în care minuția domnește ca deplină suverană în compunerea cadrelor, în mișcarea sau intonația actorilor, în mișcările aparatului, așteptam aceeași precizie în dezvoltarea tuturor psihologiilor angajate în conflict, aceeași rigoare în ponderea acordată momentelor și, de ce n-am spune-o, și în echilibrul dramatic. Transfocarea pe unele dintre secvențe, interesul acordat unor personaje, o apatie ce nu se referă neapărat la lumea filmului, ci vine din pauzele tensionale, dau naștere

la o discrepanță între propunerea de idei, de psihologii pe care o face autoarea și istoria activă.

Florica Ichim
Cinema, nr. 5/1974

Există în filmul Malvinei Urșianu o evidentă dorință de a păstra narațiunea cinematografică departe de armonii melodramatice, cantonată mai curând în aria unei lucidități care deschide calea oricăror angajări și explicații. Și, mai ales, autoarea își ferește cu strășnicie filmul ei de căderea în convenționalismul de situații și de formule, în convenționalismul lozincilor care nu au acoperire dramatică. Malvina Urșianu a vrut să facă din *Trecătoarele iubiri* un film al confruntărilor profunde, dar nu de rezonanțe spectaculoase. Este foarte prezent, însă, efortul de elaborare și o anumită asceză estetizantă pe care o impune, deopotrivă, oamenilor și locurilor. *Trecătoarele iubiri* mărturisește o personalitate regizorală, este filmul unui autor, de fapt al unui cineast care își elaborează scenariul și îl talmăcește în imagini. Este un film care vorbește nu despre iubiri mai mult sau mai puțin trecătoare, ci despre o întoarcere, despre o împăcare cu sine și cu alții, despre o resemnare cu sine însuși, cu cei care înțeleg sau nu înțeleg, și cu destinul care, în dramă, este întotdeauna implacabil. Este o poveste a Malvinei Urșianu, dar nu este o ficțiune a Malvinei Urșianu, ci o variațiune artistică pe o temă reală.

Mircea Alexandrescu
Cinema, nr. 2/1974

Cu modestie, fără declarații sforăitoare în presă despre menirea filmului de actualitate (cum mai fac astăzi, încă, tocmai regizorii care de ani de zile eludează abil frământările esențiale ale epocii noastre refugiindu-se în faldurile generoase ale istoriei, în comedii facile sau în exploatarea unor evenimente spectaculoase), Malvina Urșianu s-a impus de atunci încoace printr-un



*Fiecare cu singurătatea lui:
Gina Patrichi și George Motoi în Trecătoarele iubiri*

sistematic refuz al căilor bătute, prin ambiția de a propune, de fiecare dată, o perspectivă îndrăznească asupra unor subiecte considerate dificile. Pe de altă parte, ea se numără printre puținii noștri regizori care știu să facă „filme de autor“ în adevăratul sens al cuvântului, izbutind să găsească pentru propriile scenarii o formulă cinematografică elaborată, de un estetism rafinat. Iată de ce fiecare nou film al ei reprezintă un eveniment, în ciuda rezervelor pe care suntem sau nu îndreptățiți să i le aducem. (...) Cerebral dar, în același timp, de o mare sensibilitate, *Trecătoarele iubiri* se poate citi în mai multe chei, pentru că mai multe sunt și ideile pe care le pune în discuție. Deși personajul principal este un bărbat, filmul rămâne, totuși, un film despre condiția femeii, despre milenara ei dependență afectivă față de bărbat, pe care independența profesională câștigată în zilele noastre nu o poate suplini sau elimina. Cu ce se deosebește, oare, strălucita arhitectă din proiectele căreia se întrupează, grațios, imense complexe hoteliere, de Anița, femeia de la țară care, înfășurată în broboada ei neagră, s-a resemnat, după ce, anotimp după anotimp,

așteptase întoarcerea mirelui dorit? Nici una și nici cealaltă nu și-au putut găsi împlinirea și fericirea din cauza unui vis de iubire retezat cândva.

Manuela Cernat
Cinema, nr. 2/1974

Foarte rar se întâmplă ca evoluția, maturizarea artistică să fie vizibilă cu consecvență de la operă la operă. De regulă, ordinea cronologică și ordinea valorică nu fac pereche, astfel încât filmul cel mai bun poate să apară tot atât de bine la începutul, la mijlocul sau la sfârșitul unei cariere. Malvina Urșianu a evoluat în sensul cel



Patru secole despart drama domniței Ruxandra din Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu de cea a fiicei profesorului din Serata. Amândouă au chipul emoționant al Silviei Popovici.

mai exact al cuvântului. De la *Gioconda fără surâs* la *Serata* și *Trecătoarele iubiri*, fiecare film a însemnat o treaptă câștigată pe scara acumulării de experiență, a îmbogățirii mijloacelor de expresie, a perfecționării limbajului cinematografic. *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* reprezintă, după părerea mea, rezultatul firesc al acestei evoluții. Operă-vârf, până la ora actuală. Ca orice operă-vârf, ea conține toate datele de până acum al autoarei, dar înflorite, în expansiune: necesitatea de a căuta și găsi filonul meditativ al oricărei teme, rigoarea construcției, profunzimea analizei, subtilitatea observației, grija pentru cadrul plastic înțeles ca participant, ca personaj, nu fundal al acțiunii, simțul distribuției, siguranța privirii de ansamblu — pentru că la Malvina Urșianu filmul se împarte pe compartimente numai după ce a fost conceput ca un tot unitar, de la idee și până la împlinirea ei prin jocul actorilor, cadru scenografic etc. Împlinirea acestor date apare cu atât mai vizibilă cu cât ea se petrece într-o zonă aparent încă neatinsă de regi-zoare: filmul istoric. Aparent, pentru că în fapt, istoria, chiar dacă abia trăită, depășită, a fost prezentă în fiecare dintre cele trei filme anterioare. De data asta, cadrul este chiar istoric, timpul aparține istoriei, dar *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* este un film istoric mai ales prin deschiderea filozofică pe care o operează spre istorie. Spre ideea de putere înțeleasă ca un imens sacrificiu de sine, uneori inutil alteori fertil, întotdeauna, până la urmă, necesar închegării destinului unui popor.

Eva Sîrbu

Cinema, nr. 3/1980

S-a spus despre filmul Malvinei Urșianu (imaginea: Gheorghe Fischer și Alexandru Întorsureanu) că este drama puterii. S-a mai spus că este drama suspiciunii. După părerea mea, una nu o exclude pe cealaltă și *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* demonstrează din plin acest lucru nu numai la nivelul tramei propriu-zise și al dialogului, ci și la nivelul imaginii, ceea ce este foarte important,

deoarece face dovada unei constanțe între ceea ce se spune și cum se spune. Mai precis, face dovada adecvării elementului vizual al filmului la substanța lui dramatică. M-aș opri la câteva dintre materializările acestui cum, și anume la cele care revin cu cea mai mare frecvență pe parcursul filmului.

1. Folosirea cu precădere a contraplonjeurilor, într-un unghi nu foarte accentuat, mai ales în planurile apropiate. Este îndeobște cunoscut că plasarea aparatului mai jos decât personajul (obiectul) filmat, îi conferă acestuia măreție, dominație. În *Lăpușneanu*, contraplonjeurile nu se limitează la acest rol tradițional, ci subliniază, deopotrivă, măreția și drama puterii. Ele înalță personajele ca să le poată strivi mai bine sub bolțile joase de piatră ce se arcuiesc, întotdeauna, deasupra creștetelor lor. Nu întâmplător, același arc de cerc este parte constitutivă și din însemnele domniei: stema Moldovei și tronul voievodal. În repetate rânduri, conturul spătarului înalt și zimțat se intersectează cu cel al efigiei cu bour, de pe perete, formând un joc de linii ca o plasă.

2. Majoritatea înfruntărilor dintre domnitor și realii sau presupușii săi adversari se consumă într-o suită de planuri câmp-contracâmp care sunt înlănțuite printr-o lentă și insinuantă mișcare de aparat. Aceasta întruchipează, parcă, suspiciunea ce se naște în domnitor și care, treptat, îl transformă din slujitorul Moldovei în tiranul ei. Semnificația acestei mișcări învăluitoare, care aduce alternativ pe interlocutori cu fața spre aparat, este și mai evidentă prin contrast cu secvența *Lăpușneanu-Tomșa* de sub zidurile cetății. Aici conflictul e fățiș, certitudinea ia locul bănuielii, drept care prim-planurile câmp-contracâmp sunt introduse printr-o tăietură de montaj nervoasă și scurtă, ceea ce sporește tensiunea momentului.

3. Valoarea dramatică a culorii care contribuie, în primul rând, la crearea atmosferei. Este vorba, de pildă, de acel roșu-flacără al mantiei lui Despot, pată incendiară în sânul sfatului domnesc, căreia în ultimul plan îi răspunde o geană de lumină de aceeași culoare ce mărginește arcadele intrării. Acest roșu, să-i spunem

al nebuniei, invadează treptat filmul, strecurându-se tot mai insistent prin uși și ferestre, pe măsură ce crește mânia căsăpitoare a lui Lăpușneanu.

Cristina Corciovescu

Cinema, nr. 6/ 1980

Respectul de sine al artistului nu e un donquijotism. Dacă cinematografia noastră nu ar fi avut-o pe Malvina Urșianu, ea ar fi trebuit să o inventeze, în cadrul unei campanii de profilaxie. Artele au și ele microbii lor specifici, bolile lor molipsitoare, iar un artist se-ntâmplă, uneori, să fie și altceva decât arată dosarul său de creație. Potrivit acestui dosar, cineasta a debutat în 1968 și este autoarea a patru filme. Un film la patru ani! Frecvența este nedrept de mică pentru un artist copt pe toate fețele într-o lungă și nejustificată așteptare, pentru un creator aflat din prima clipă într-o stare de prea-plin, un autor „total” din neputința organică de a fi „parțial”, căci autoarea nu-i cumulară: ea nu face pe de o parte scenarii iar pe de altă parte regie. Ea face filme. Le gândește de la A la Z, le simte elementele concomitent și orchestrat și nimeni, nici chiar scenarista-regizoare n-ar putea spune unde sfârșește misiunea stiloului ei și unde începe misiunea lentilei, a camerei, a foarfecei de montaj, căci adeseori în filmele ei conflictul e culoare, replica — tăcere, iar lumina — strigăt. Vocea Malvinei Urșianu se recunoaște din primele silabe ale unei pelicule. (...) Alegând pentru prima oară un subiect istoric (*n.n.* — *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*), autoarea nu pare deloc stingherită de exigențele filmului de epocă. Dimpotrivă! Malvina Urșianu are conștiința exactă că acest film nu poate fi nici un lied și nici o sonatină. Ca să spună ceea ce are de spus, ea știe că nu are nevoie de o violină, ci de o orgă. O orgă plasată într-un spațiu adecvat. Există o sală cu o acustică mai generoasă decât însăși sala istoriei?

Ecaterina Oproiu

România liberă, 20 martie 1980

Rar, dacă nu unic caz în cinematografia noastră, această egalitate cu sine însăși pe care o demonstrează filmografia Malvinei Urșianu, de la *Gioconda fără surâs* la *Linștea din adâncuri*. Dar parcă niciodată natura lucrului său nu s-a vădit mai pregnant decât în filmul de față (n.n. — *Linștea din adâncuri*), situat, trebuie să o spunem de la început, într-o zonă de maxim interes tematic, prin trimiterile politice conținute și situat deasupra filmelor stagiunii în curs, prin ținuta elaborării, printr-o anume tensiune a demonstrației. Indiferent dacă și în ce măsură ne-au câștigat aprecierea valorică, peliculele sale ne-au incitat totdeauna interesul, tocmai prin această calitate, care poate deveni și limită, de a se voi și de a fi, cu evidență, niște demonstrații ideatico-profesioniste supuse disciplinei severe și fixe a laboratorului personal. Pariul temerar al acestei alchimii fiind acela de a scoate „altceva” din tematica globală și din formulele cinematografului spectaculos, monumental și retoric, practicat cu precădere de unii dintre co-



*O rară clipă de seninătate în Întoarcerea lui Vodă Lapușneanu,
cu Silvia Popovici și George Motoi*

legii săi. Rămânând, însă, de fapt, pe teritoriul lor. De unde contradicția, să zicem dramatică, în fața căreia lucrarea prezentă ne pune, cu mai multă directete decât altele. Avem de a face, evident, în producțiile Malvinei Urșianu, cu un alt spectaculos și un alt monumental decât în filmele cu mari desfășurări bataistice, întrucât regizoarea, chiar și atunci când face film istoric, ca în... *Lăpușneanu*, operează o epurare drastică a materialului scenaristic, procurat și compus de ea însăși. Este o altă retorică decât aceea a scenelor de masă și a oratoriei pe dealuri, abundente în alte producții de epocă, pentru că autoarea caută să descopere, de fiecare dată, un câmp de luptă interior, situând discursul însuși, mult stilizat, în interioare așijderea. (...) Astfel, monumentalul pare să unească cele două tabere confruntate în această compunere a unui episod dramatic din timpul ultimului război, când, se știe, mașina de război germană a căutat să-și însușească resursele petroliere ale subsolului românesc. Exploatatorii își evocă strămoșii autocaracterizându-se categorial, global, etnic, („Suntem teutoni, doamnă, nu bizantini“), nu fără a afișa un distilat dispreț față de parteneri, iar în cazul patroanei colaboracioniste, un cinism care nu se împiedică nici de propria persoană: „N-am observat niciodată femeii în preajma dumneavoastră“ / „Nu le suport, sunt glandulare“ / „Pe cine ați făcut observația, de vreme ce nu le aveți în preajmă?“ / „Pe mine însămi.“ De cealaltă parte a baricadei, personajele au o înaltă conștiință de sine, își văd viața trecută, prezentă și viitoare ca în palmă, punând-o în sentințe și dialogul însuși se compune din suite de sentințe în spirală.

Valerian Sava
Cinema, nr. 3/1982

Pe malul stâng al Dunării albastre pășește scenarista și regizoarea Malvina Urșianu, purtând cu sine ecourile filmelor sale anterioare, *Serata* și *Liniștea din adâncuri*. Un repertoriu de motive, un bloc de structuri epice, o gamă de asemănătoare notații psihologice se regăsesc în aceste pelicule dedicate actului revoluționar de la 23 August 1944: spațiul se edifică în aceleași caden-

te simbolice, iar elementele de scenografie — scara, de pildă — rămân constant favorite, mai ales la extremitățile trilogiei cinematografice semnate de Malvina Urșianu. Narațiunea se derulează în paralel, în două medii sociale, dar reprezentanții lor își intersectează traiectoriile numai intrând în aria privilegiată a dramei. Totuși, dacă în *Serata*, vila profesorului rămânea închisă între draperiile sale, în bezna nopții (ieșirile în exterior fiind grupate îndeosebi în pregeneric și în epilog) acum acțiunea, concentrată tot în jurul unei clădiri singuratice, se prelungește mai des către întinderile Bărăganului. (...) Scheletul ideilor puse în circulație are mereu aceeași pregnanță, încât s-ar putea spune că Eleonora reface, la vârsta copilăriei, în *Pe malul stâng al Dunării albastre*, tocmai experiența Alexandrei (din *Serata*); ambele sunt martore ale evenimentelor de răscruce și le privesc la fel — cu liniștită curiozitate, aprobând senin semnificația justițiară a dispariției lumii în care s-au născut, presimțind, deși fără a înțelege pe deplin, noul destin al țării. (...) Și totuși, în universul echilibrat și calculat lucid, definit încă de la începutul carierei cineastei, prin ritualuri de mișcare și de rostire lentă, apar, odată cu recentul film, germeni inediți. Înclinația către decorativele elipse se modelează, în prezent, printr-un gust mai marcat pentru lirism, pentru poezia peisajelor (demonstrat, de altfel, și în *Trecătoarele iubiri* — 1974). Atmosfera rarefiată dobândește, acum, contururi mai precise: lumina pătrunde prin ferestrele conacului, face palpabile culorile unui vitraliu și sticla jivrată a ușilor, se reflectă în oglinda apei unui râu sau în frunzele verii. Malvina Urșianu a ieșit din platou, chemată, desigur, de decorurile autentice (inspirat găsite și amenajate de Marcel Bogos și Guță Știrbu) precum și de mobilitatea camerei de luat vederi, mânuite de Vivi Drăgan Vasile. De asemenea, senzația mai puternică de viață se ivește datorită interpretilor; grupului de actori îndrăgiți de Malvina Urșianu li se alătură personalități cu o combustie diferită. Tipul de joc-alb, distantat, e practicat de Valeriu Paraschiv, de Maria Rotaru, de Emilia Dobrin Besoiu (nou-venită dar bine integrată printre mai vechii colaboratori ai regizoarei) și chiar de fetița Dana Felicia Simion. În schimb, creatori precum Gheorghe Dinică, George Constantin sau Fory Etterle (într-o unică apariție) își revelează dezinvoltura

și puterea expresivă, imposibil de supus unui ceremonial glacial. Iar Gina Patrichi, după ce în *Trecătoarele iubiri* și în *Liniștea din adâncuri* îmbrăcase un veșmânt auster, își etalează, acum, toată variata sa paletă de mijloace, alternând exploziile de veselie, pozele distincției și indiferențele posace. În fine, ca un alt element rar în peliculele Malvinei Urșianu, se dezvăluie intonația parodică; ironia aspră, dar reținută, preexistentă în filmul sale, se transformă în șarjă caricaturală (în secvența încredințată Stelei Popescu și regizorului Geo Saizescu sau în cele ai căror protagoniști sunt Ileana Stana Ionescu și Virgil Ogășanu). *Pe malul stâng al Dunării albastre* încheie o trilogie importantă pentru autoare, în care istoria e recompusă subiectiv, nu în urma documentelor de arhivă, ci din perspectiva experienței ce a marcat biografia spirituală a cineastei (după cum ea însăși a mărturisit în repetate rânduri). E o atitudine creatoare firească, fertilă în sine, dar care a generat pelicule inegale; în seria reconstituirilor cinematografice dedicate actului revoluționar de la 23 August, filmele Malvinei Urșianu se află printre cele mai bune, alături de *Valurile Dunării* sau de *Procesul alb*.

Ioana Creangă

România literară, 25 august 1983



Nepăsarea veselă a Zazei din Pe malul stâng al Dunării albastre, interpretată de Gina Patrichi

Malvina Urșianu este un autor care își ia experiența în serios. Filmele ei dialoghează, se completează, „își iau vorba din gură“, își predau ideile într-o — și ea pătimașă — căutare a exprimării totale, a devoalării și descifrării tuturor sensurilor. Dar operația de rotunjire se întâmplă, aici, în *Pe malul stâng al Dunării albastre*, care poate fi privit și primit drept povestea unei dansatoare ajunsă moșiereasă prin căsătorie și epavă prin forța împrejurărilor, și povestea orfanei care fuge din calea unui prezent pentru ea de neînțeles, spre un viitor care s-ar putea să n-o înțeleagă, dar și povestea ilegalistului „nimerit“ la conac, dar și, finalmente, povestea unui timp descifrat de autoare (altfel, sigur că altfel), în *Serata și Liniștea din adâncuri*: timpul schimbării timpurilor. *Pe malul stâng al Dunării albastre* completează filmografia unui autor preocupat până la obsesie de soarta oamenilor în momentele de cumpănă ale istoriei. Completarea nu se întâmplă, însă, doar pe o bază tematică, ci pe baza acelei experiențe de care vorbeam la început, și ea funcționează în ciuda distanțelor astronomice care separă structural personajele principale, acele „purta-toare de idei“ ale oricărui film. Nici o atingere de suprafață între învinsa *Giocondă fără surâs*, învinsa doamnă din *Liniștea din adâncuri* și învinsa Zaza din *Pe malul stâng*... Atingerea este de fond. Ea se întâmplă în chiar sentimentul înfrângerii, al eșecului unei vieți. Structurile diferite sunt, însă, fenomenul de suprafață. Baza (ca să citez replica maiorului neamț, interpretat de Andrei Finți) rămâne pe loc în istorie, ca și în fizică. Iar baza acestui film, ca și a celorlalte, este chiar istoria, cu forța ei de pecete asupra destinelor omenești. Istoria ca eveniment, dar și ca timp anume, care naște oameni anume, situații anume. Ilegalistul din *Liniștea din adâncuri*, cel din *Serata* și din *Pe malul stâng al Dunării albastre*, feciorul-sfetnic fals din *Liniștea*... și cel sincer „fals“ din *Pe malul stâng*... Lumea snoabă din *Serata* și rudele snoabe din *Pe malul stâng*... Dezrădăcinatul Andrei din *Trecătoarele iubiri*, dezrădăcinatul Voinea din *Liniștea din adâncuri*, și viitoarea dezrădăcinată, fetița care își părăsește locurile natale ducând cu ea, în chip de pavăză și blazon, portretul mamei.

Firele care leagă „fenomenele de bază“ din filmele Malvinei Urșianu răzbat până la suprafața lor. Secvențe întregi din *Pe malul stâng...* cheamă în memorie secvențe-surori din filmele anterioare.

Eva Sîrbu
Cinema, nr. 10/1983

Prin filmul *O lumină la etajul zece* (noiembrie 1984) Malvina Urșianu prelungește povestea *Giocondei fără surâs*. Eroina, acuzată pe nedrept (de „sabotaj economic“) își câștigă, după cinci ani de recluziune, dreptul la viață, se trezește dint-un vis urât. În rolul principal, Irina Petrescu, cu părul albit pe la tâmpile, dă o replică, peste ani, rolurilor sale din *Valurile Dunării*, din *Duminică la ora șase*, portretizând un personaj dramatic care își redescoperă seninul, încrederea, devenirea aceasta fiind investită cu fiorul unor profunde adevăruri omenеști.

Călin Căliman
Istoria filmului românesc 1897–2000
Editura Fundației Culturale Române, 2000

O siluetă gracilă într-un imens spațiu asfaltat — curtea unui combinat industrial — fundal care nu o depersonalizează ci dimpotrivă, o face de neconfundat, o decupează frumoasă și ușure ca un semn grafic. Așa arăta Irina Petrescu atunci când, la comanda „motor“, străbătea curtea fabricii cu pas sigur, ușor înfrigurată, ridicându-și gulerul paltonului, privind curioasă în jur, curiozitatea omului care a mai trecut odată pe aici și acum vrea să înregistreze schimbările. Așa arăta și în cadrele următoare, de data aceasta pierdută în valul de oameni care se grăbeau să intre în schimb. Îi privește cu duioșie, cu o bucurie ciudată, pe care nu o înțeleg în deplinătatea semnificațiilor ei. (...) Personajul interpretat de Irina Petrescu, o ingineră, se întoarce după o absență îndelungată în același colectiv de muncă pe care a fost nevoită

să-l părăsească cu ani în urmă. Atunci, motivele privării de libertate nu au fost prea clare — oameni pentru care adevărul e altul în funcție de clipă, reaua-voință a unora, lașitatea altora, greșelile epocii. În închisoare, a pierdut și pletele ei ca razele soarelui. Acum, în prezentul filmului, când are părul scurt și albit la tâmples, lucrurile s-au limpezit, cineva va plăti pentru eroarea comisă. S-au clarificat lucrurile, dar cu ce preț?

Roxana Pană

Cinema, nr. 4/1984

Noul film al Malvinei Urșianu continuă subiectul celui precedent, *Pe malul stâng al Dunării albastre*. Din punct de vedere tematic și, mai ales, stilistic, *Figuranții* reprezintă o formulă lărgită de reevaluare a unui univers propriu cineastei. Pretextul acestei acroșări îl reprezintă turnarea unui film (cineva amintea de momentul *Seratei*), pentru care se caută figuranți de epocă. (...) Peste lumea în degringoladă a foștilor miniștri, generali, ambasadori, tăvălugul istoriei trece cu o anumită nonșalanță în filmul Malvinei Urșianu, sau poate cu o conștiință activă dar cam histrionică a perspectivei, ceea ce face să surprindem tușa parodică, pe alocuri apăsată. În contrast cu spectacolul lesnicios al foștilor, se manifestă reprezentanții noii vieți. Ca de obicei, sau mai exact, ca în alte filme ale regizoarei, personajul principal — asupra căruia se exercită mecanismul dramaturgic — denotă o bivalență prin sine dramatică. Leonora, de pildă, se trage dintr-o familie de foști, fiind crescută și educată în spiritul vremurilor în schimbare, devenind protagonista acestora. O imensă energie morală e de presupus a se consuma, pentru a face din victima de ieri (este exmatriculată din cauza dosarului, continuând, după aceea, preocupările muzicale în afara Conservatorului) un om cu picioarele pe pământ, rezistând atât cât să poată trăi și să se intergreze mer-sului societății, fără patimi și mâinii ascunse.

Ioan Lazăr

România literară, nr. 44 /1987

Până să înțeleg că eroina acestui film (*n.n.* — *Figuranții*) este ea însăși flautistă, mă întrebam într-una pentru ce a fost nevoie de un consilier muzical în persoana flautistului Virgil Frâncu, atâta vreme cât figurează pe genericul peliculei și un semnatar al muzicii, în persoana clarinetistului, dirijorului (aici la pupitrul propriei sale formații, Quodlibet musicum) și — iată — a compozitorului Aurelian Octav Popa. Or, dacă actrița Mariana Buruiană reușește veritabila performanță de a fi credibilă și în maniera fi-rească în care, pretutindeni și mereu poartă sub braț cutia cu flautul, și în felul în care cântă la acest instrument (chiar și în prim-planuri, producând — nespecialiștilor, desigur — iluzia realității) și în modul în care trăiește, în închipuire, actul interpretării instrumentale (într-o superbă scenă — cea mai frumoasă, mai adevărată, mai sensibilă și mai emoționantă din întreg filmul, după părerea mea — unde sublimul muzicii contrapunctează, astfel, prozaica operație a lipitului pungilor de hârie), aceasta se datorează, incontestabil, faptului că talentul său a fost îndrumat, aici, nu numai de acea mare regizoare care este Malvina Urșianu, ci și de acest mare flautist și pedagog care este Virgil Frâncu. De ce ți-e teamă — e întrebată Leonora înaintea primului său concert pentru muncitori — doar ei tot nu se pricep. Răspunsul său — „Tocmai de aceea, înseamnă că vor lua de bună ceea ce le cânt eu“ —, expresie a unui nobil principiu de etică artistică rezumă, totodată, situația în care se află însăși muzica filmului, în fața uriașei mase de spectatori care o receptează.

Luminița Vartolomei
Cinema, nr. 11/1987

... *Aici nu mai locuiește nimeni* are un rol determinant, decisiv, în definitivarea unei filmografii exemplare. Cine sunt personajele acestui film „concluziv“? O arhitectă, Nora (Tamara Crețulescu, cu adâncimi sufletești tulburătoare), rămasă fără punct de sprijin



Mariana Buruiană (Figuranții) pare că a cântat de când lumea la flaut.

în labirintul tranziției, printre blocurile ei neterminate, după o viață chinuită în „epoca de aur” (când, părăsită de tatăl fetei, care a părăsit și țara, a avut mult de suferit). Fiica ei, Rita (Tania Popa, expansivă) cu inconștiența vârstei de tranziție, trece prin viață cu o dezinvoltură perfectă și suspectă, plutirea ei fiind ca un vis care pregătește „trezirea la realitate”. Mai este „domnul de la Paris”, tatăl Ritei (Valeriu Popescu), întors în țară după o lungă absență. Mai sunt în film „babele de pe Știrbei Vodă”, mătușe falnice odinioară, ajunse niște epave umane, al căror orizont rămâne coada matinală la lapte sau un „logodnic” de acum câteva decenii, la Paris, care nu mai apucă ziua revederii (personaje de neuitat, portretizate de Sanda Toma, Ileana Stana Ionescu, Maria Rotaru). Toate personajele au rădăcini în creația anterioară a regizoarei: arhitecta este o altă *Giocondă fără surâs*, personajul Ritei preia — cu alt semn — tabloul de familie din *Pe malul stâng al Dunării albastre* spre a-l purta spre alt viitor, „domnul de la Paris” ascunde în priviri ne-trecătoare iubiri de țară iar mătușile decrepite — cu destinul lor tragic sau luminat de raza unei speranțe — sunt „figuranții” din urmă cu zece ani. În prezentul tuturor posibilităților pe care îl schițează filmul Malvinei Urșianu din 1995, mor, de fapt, două lumi: moare lumea iluzorie și falsă a „epocii de aur” cu moștenirile ei necruțătoare din oameni, agonizează și mor (biologic) generațiile sacrificate sub tăvălugul erei comuniste. Malvina Urșianu înfățișează toate aceste sfârșituri — unele teribil de triste, altele tragi-comice, altele pur și simplu teribile — într-un film de tăceri, de înmărmuriri, de ruine. Dar fiecare tăcere, fiecare ruină, fiecare înmărmurire — din oameni, din frumoasele case boierești de altădată, părăginite și părăsite, din scheletele arhitectonice ca niște cranii imense cu orbite înspăimântătoare — fiecare ruină, fiecare înmărmurire, fiecare tăcere ascunde un strigăt, pregătesc disperatul gest tragic din final.

Călin Căliman

Istoria filmului românesc 1897–2000

Editura Fundației Culturale Române

S-ar putea ca remarca lui Michelangelo devenită loc comun (mai exact bun comun) să-i fi determinat Malvinei Urșianu hotărârea de a încredința ecranului povestea unei doctorițe oculiste (*Ce lume veselă...*). Prima secvență devine, astfel, emblematică. În cadru, microscopul de specialitate, iar de o parte și de alta, protagoniștii: „Cele două chipuri, al femeii și al bărbatului, se află într-o intimitate periculoasă.” Ea — o femeie matură și echilibrată, pe care viața a învățat-o să fie cinică și circumspectă, egoistă și calculată, foarte severă cu ea însăși, în primul rând. El — un tânăr artist vanitos care n-a răzbit ușor și înțelege să profite de ceea ce viața îi oferă fără să se implice sentimental, preocupat mai mult de confortul material decât de cultura spirituală, oricum destul de precară, dacă nu chiar rudimentară. Desigur, aceste pseudofișe clinice se definesc abia la sfârșit, când fiecare își va continua traiectoria individuală, și spectatorul va rămâne cu gustul amar al alienării implacabile. Interesantă este, însă, virtuozitatea prin care dialogul se derulează aproape permanent într-o notă destinsă, cu fraze aforistice, când persiflante, când șarjate. Reflecția acidă, mereu prezentă, face ca multe replici să fie memorate căci caracterizează nu doar personajul, ci și o stare anume, cu grad de generalitate, dacă nu universală, în orice caz națională. (...) Asta-i lumea veselă a tranzacțiilor de tot felul, lumea asupra căreia meditează cu glas tare *raisonneur*-ul de modă veche. Cu cupluri necăsătorite sau divorțate de două-trei ori, cu bastarzi și copii abandonati nu se consolidează o nație. E o lume clădită pe valuri, pe nisipuri mișcătoare, de aici vocația migrării. Neamul nostru nu a avut-o, până acum. Ce-ar fi de făcut? Lumea mea nu a avut cum să mă învețe, iar lumea în care mi-am trăit cei mai mulți ani ai vieții avea alte preocupări „majore”. Eu mi-am făcut datoria de martir al epocii și chiar al epocilor.

Irina Coroiu

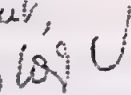
Cotidianul (Supliment Cultural) 31 martie 2003

Léonard Lopez U.
Blz 52
25 rue Patrice de la Tour du Pin
75020 Paris
France

Le 18 Mai 2001.

Chère Mme Malvina Urșianu,
Le cinéma est ma passion, et
j'admire énormément votre personnalité et votre
remarquable talent de réalisatrice. J'aime
beaucoup vos films - j'ai vu 'Figuranții',
'Serata', 'O lumină la etajul 10', 'Întoarcerea
lui Vodă Lăpușneanu'... - și les nouve-
aux et passionnants

Je serais très heureux d'avoir votre
autographe sur la petite carte que je
vous envoie,
s'il - vous - plaît !

Merci beaucoup.
Sincèrement,
(Léonard) 

Scrisoare de la un necunoscut, spectator francez:

Dragă doamnă Malvina Urșianu

*Cinematograful este pasiunea mea și vă admir enorm persona-
litatea, remarcabilul dv. talent de cineast. Îmi plac mult filmele
dv., am văzut Figuranții, Serata, O lumină la etajul zece, Întoar-
cerea lui Vodă Lăpușneanu. Le găsesc frumoase, pasionante. Aș
fi foarte bucuros să am un autograf...*

*Mulumesc mult
Cu sinceritate,
Léonard Lopez U*

Entuziasta afirmare a tinerilor cineaști români (Nae Caranfil, Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Radu Muntean) a generat, în ultima vreme, luări de poziție, unele cu accente teatrale, în care apărarea noului era neapărat însoțită de „înfierarea” vechiului. Despărțirea de trecut ar include, neapărat, în preț sacrificarea cinematografului „de autor”. Cu observația că prea puțini știu cu exactitate ce vrea să definească această sintagmă, trebuie să constatăm că ea a revenit pe buzele comentatorilor odată cu lansarea noii pelicule semnate de Malvina Urșianu, *Ce lume veselă...* Regizoarea care reprezintă strălucit filmul românesc „feminin” este, în contextul românesc, un caz rar de consecvență. (...) Malvina Urșianu neagă, de altfel, opinia că filmele sale nu ar face altceva decât să-î povestească propria biografie. Ele înregistrează, însă, cu sinceritate, păreri sale privind schimbările din România ultimelor șase decenii, impresiile personale lăsate de niște destine accidentate sau sacrificate de „mersul istoriei”. Poveștile sale, care au, de obicei, în centru, puternice personaje feminine, surprind seismurile sufletești provocate, de regulă, de schimbările sociale. Refuzul compromisului, opțiunea morală, despărțirea de trecut sunt teme care revin, însoțite de variațiuni, film după film. De fapt, opera Malvinei Urșianu se suprapune perfect peste definiția cinematografului de „autor”, formulată de celebrul Gilles Jacob: „o rețea organizată de teme, obsesii, motive”. Nu se abate de la programul estetic și moral al regizoarei nici recentul său film *Ce lume veselă...*, o poveste plasată în nesfârșita noastră tranziție, despre o femeie singură a cărei încercare târzie de recuperare a fericirii poate fi considerată, până la urmă, o reușită. O peliculă „de cameră”, perfect adaptată stilistic austerelor mijloace financiare ale cinematografului nostru. Simplitatea structurii narative e întărită valoric de precizia frazei cinematografice, de siguranța articulării sale și de capacitatea autoarei de a include, în relatarea unor „mici întâmplări” observații percutante despre societatea românească de astăzi. (...) Într-o lume cu multe greutăți și multe frustrări, fiecare are parte, de fapt, de mici fragmente de fericire, pe



„Tamara Crețulescu are un chip
și o inteligență care te inspiră“ va
spune cineasta despre protagonista
filmelor Aici nu mai locuiește nimeni
și Ce lume veselă...

care le apreciază, fiecare, după
cât îl ajută înțelepciunea. În ju-
rul doctoriței, eroină luminoasă
și atașantă, interpretată de
Tamara Crețulescu, gravitează
personaje aflate în relații diferi-
te cu lumea de azi: superadap-
tata Bigi, mereu în căutarea
unui partener care să o ducă
departe de România, arabul
Ali, atât de bine împământenit
în România încât își cumpără
și un nume de origine aristo-
cratică, sau unchiul Alexandru
Șerban, perpetua victimă a is-
toriei, perdant și la instaurarea
comunismului, și la re-instaura-
rea capitalismului. Acest perso-
naj emblematic, interpretat cu
farmec crepuscular de Ion

Niciu, e *raisonneur*-ul peliculei: nu întâmplător el este cel care
rostește, cu sarcasm, replica devenită titlu, *Ce lume veselă...* (...) În
pasajele legate de acest personaj regizoarea își dă măsura în
puterea de a se exprima eliptic și sugestiv, ca în scena mutării cu
macaraula a mobilelor-stil ale bătrânului, pereche cu scena cobo-
rării sicriului cu cadavrul său, pe aceeași cale. Câteva minute de
cinema de mare clasă, vorbind fără menajamente despre sfârși-
tul unei lumi și al unui sistem de valori.

Dana Duma

Caiete Critice, nr. 1-2/2003

După o lungă absență, dar cu o forță creatoare ieșită din co-
mun și cu o consecvență (problematică, de viziune, de stil) exem-
plare, Malvina Urșianu revine în creația noastră cinematografică

și pe ecrane. *Ce lume veselă...*, un film de actualitate, deopotrivă scris și regizat (ca și precedentele) de Malvina Urșianu, încheie o tetralogie (*Pe malul stâng al Dunării albastre*, *Figuranții*, *Aici nu mai locuiește nimeni*) despre societatea românească pe parcursul ultimei jumătăți de veac. Și aici este surprinsă falia dintre lumea veche, un fel de „ultimii Arnoteni“, expropriați, persecutați politic, arestați de comuniști iar acum momiți și jefuiți (de averile ce le-au fost, eventual, retrocedate) de către ariviștii de tip nou (Dinu Păturică este aici un arab fălcos și cu ochi de pasăre răpitoare). Firul epic cel mai consistent are, în prim-plan, și o altă înfruntare decât cea cu timpurile: lupta, oarecum contracronometru, cu timpul ca limită biologică. Fiindcă aici, o femeie deosebită și cu personalitate (ca atâtea alte personaje ce rețin atenția Malvinei Urșianu) doctoriță oftalmolog, profesor universitar, reușește să conducă la un final neașteptat și fericit melancolica ei întâlnire cu un pictor cu mult mai tânăr decât ea. O revanșă strict personală. Doctorița Maria Șerban a dat o șansă excepțională talentului Tamarei Crețulescu, actrița Naționalului, de autentică inteligență, cultură și prestanță, impunându-se printr-un joc expresiv, de mare subtilitate a tonului și atitudinilor fin distanțate, reflexive, ironice și chiar autoironice.

Natalia Stancu

Curierul național, 15–16 martie 2003

Ce lume veselă... este titlul celui mai recent film semnat de Malvina Urșianu. Pentru mai tinerii noștri cititori, să spunem că Malvina Urșianu reprezintă una dintre marile valori ale filmului românesc, că filmele ei, mai toate, au stârnit admirația publicului cinemă și — în parte — elogiile criticilor, chiar și ale celor foarte pretențioși. Filmele ei, mai toate, au primit, de-a lungul anilor, premii importante din partea Uniunii Cineaștilor — nu numai la categoria „regie“ ci și la alte componente ale operei artistice care se cheamă „film“. Malvina Urșianu este, poate, cea mai importantă realizatoare într-un domeniu foarte specios și foarte pretențios care se cheamă „film de autor“. (...) Ultimul în dată este *Ce lume*

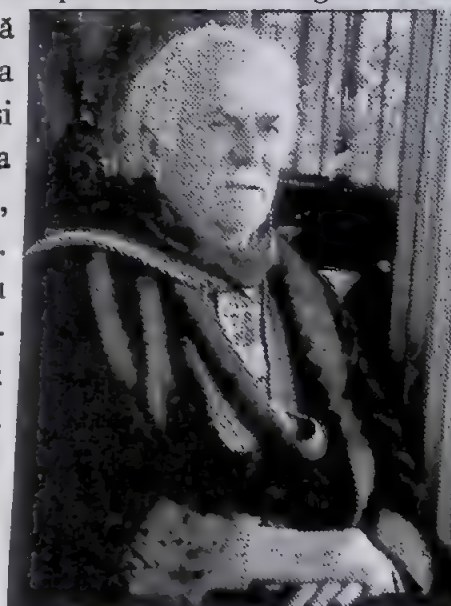
veselă... Filmul se constituie într-o „felie“ reprezentativă a societății românești, văzută în lumina actualității imediate. Personajele aparțin diverselor straturi sociale — o doctoriță asprită de viață, un tânăr pictor frumos, boem, nonșalant, conștient de farmecul lui de golan... inocent, care se joacă cu sentimentele victimelor așa cum se joacă de-a culorile; o tânără domnișoară frivolă, semidocă, ahtiată după bani, după cuceriri cât mai fructuoase, nici prostituată, dar nici ușa de biserică, pentru care școala înseamnă strada sau barul de noapte. Întâlnim și tipul bătrânului boier resemnat în fața tăvălugului de vulgaritate, de cinism, de dorință de înavuțire cu orice preț, pe care l-a adus peste noi tranziția și care a distrus și distruge multe, multe destine, ba chiar și multe vieți, la propriu. Bătrânul își acceptă soarta parcă fără să crănească, chiar și atunci când un parvenit — în cazul ăsta un tip cu accent străin și cu aspect arăbesc — îi cumpără pe nimic reședința și pământul pe care bătrânul domn își petrecuse copilăria. Dezolant, derizoriu, în derâdere, iată vorbe care-ți vin în minte pe măsură ce privești, cutremurat, scene din acest film.

Silvia Kerim

Formula As, 30 martie 2003

Fascinantă personalitate această mereu tânără regizoare numită Malvina Urșianu! Pe cât de arțăgos tranșantă este în dialogul cu criticii de film, pe atât de olimpiian senină se arată în transpunerea cinematografică a unor adevăruri devastatoare. *Ce lume veselă...* este creația cu care își încheie tetralogia începută cu *Pe malul stâng al Dunării albastre* și continuată cu *Figuranții* și *Aici nu mai locuiește nimeni*. Vocea singulară a Malvinei Urșianu se face din nou auzită (chiar ni se făcuse dor) propunând, de data aceasta, o panoramă tragic-ironică a interminabilei tranziții (economice și morale) din care nu se știe cât de vii vom scăpa. Genericul conține un motto care dezvoltă titlul filmului: „Ce veselă trecere, ce tristă petrecere“. În rolul principal: lumea halucinantă care rănește și pervertește. Maria (Tamara Crețulescu) este

medic oftalmolog. Eleganța, rafinamentul, discreția cu care supraviețuiește într-un univers total potrivit atestă originea aristocratică a acestei femei ajunsă cu melancolie la maturitatea deplină. (...) Cine va câștiga și cine va pierde din mișcarea browniană rămâne de văzut, mai spre sfârșitul filmului. Cert este că Malvina Urșianu reușește din nou să ne propună o galerie de personaje întru totul viabile, imagini metaforă care te seacă la inimă, și o atmosferă impecabil transpusă cinematografic.



Gabriela Hurezean
Național, 20 martie 2003

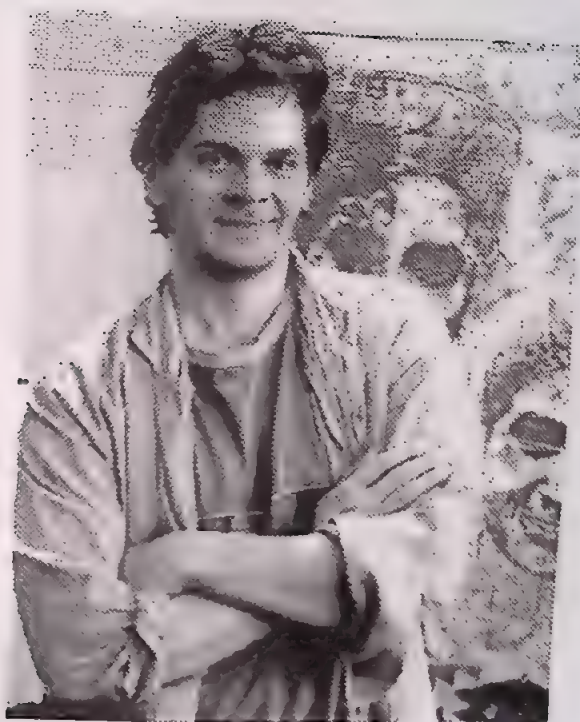
Ion Niciu, un maestru al rolurilor secundare. Aici — în Ce lume veselă..

În contextul actual, de sărăcie și de lentoare a ritmului de producție cinematografică, simpla existență a unui film românesc — și încă a unuia ca acesta, realizat cu profesionalism, de o companie privată, Ager Film — e o performanță. O performanță e și faptul că o regizoare ca Malvina Urșianu a reușit să facă acest film, rămânând consecventă cu sine însăși. Problema care se pune, însă, cu toată sinceritatea, ar suna așa: „Vă place Malvina Urșianu?” Dacă da, o să vă placă și acest film (*n.n.* — *Ce lume veselă...*) Dacă nu, nu. În ceea ce mă privește, îmi recunosc alergia la „stilul Malvinei Urșianu” și îmi asum incapacitatea de a-mi depăși o anume incompatibilitate cu acest stil.

Eugenia Vodă
România literară, nr.12/2003

Un eveniment fericit al precarei și firesc neomogenei noastre cinematografii este ultimul film al Malvinei Urșianu *Ce lume veselă...* Fericit, pentru că, prin calitate, se opune precarității și, prin continuitate stilistică, neomogenității care fracturează hazardat și, adesea, neinspirat, atâtea filmografii românești. Finalizând tetralogia începută în 1983 cu *Pe malul stâng al Dunării albastre*, continuată cu *Figuranții* (1987), și *Aici nu mai locuiește nimeni* (1995), *Ce lume veselă...*, produs de studioul Ager Film, se înscrie în seria portretelor feminine conturate pe tablouri de epocă, tablouri vivante și cizelate într-o galerie de personaje călinesciene. Cineast cu o privire de anvergură, lucidă și analitică asupra peisajului uman al epocii sale, Malvina Urșianu este preocupată de devenire, de fractura iremediabilă dintre generații și, în același timp, de trista figurare în istorie a personalităților de valoare, al căror credo nu concordă cu comandamentele epocii. Este adevărat, de la primul său film, *Gioconda fără surâs* (1968) și *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (1980), comandamentele s-au schimbat odată cu vremurile, dar nu și moravurile, nu și oportunistele cățărare mereu pe cele mai aprige valuri ale momentului. Dușmană a duplicității și compromisurilor, Malvina Urșianu se autodefineste artistic într-o galerie de personaje-*raisonneur* retrase în carapacele lor, a căror dinamică interioară urmărește tocmai fluxurile și refluxurile unor personalități retractile, evadate temporar din siguranța propriului univers, pentru salvagardarea eului.

Elena Dulgheru
Luceafărul, nr.11/2003



*Pentru prima oară în familia actorilor Malvinei Urșianu:
Florin Piersic jr. și Ilinca Goia (Ce lume veselă...)*





Repere biografice

- 1927 — Malvina Urșianu (Anghel) s-a născut la 19 iunie, în comuna Gușoieni din județul Vâlcea.
- 1944–1948 — Studii de Drept și Istoria Artei.
- Cursul experimental de cinema al regizorului Jean Georgescu.
- 1949–1953 — asistent de regie: documentarele *Pădurea*, *Petrolul de Jean Georgescu*; lung metrajele de ficțiune *În sat la noi* (Victor Iliu și Jean Georgescu), *Mitrea Cocor* (Victor Iliu și Marietta Sadova), *Nepoții gornistului* (Dinu Negreanu) .
- 1953–1954 — regizor secund: *Directorul nostru* (Jean Georgescu), *Alarmă în munți* (Dinu Negreanu).
- 1956 — Încercare de debut cu *Bijuterii de familie* (scenariu și regie) după Petru Dumitriu.
— Înlăturată din producție pentru „interpretare dușmănoasă“.
- 1958 — A doua tentativă de a debuta, cu *Vântul de martie* (scenariu și regie), tot după Petru Dumitriu.
— Excluză din cinematografie pentru „sabotaj ideologic“.
- 1958–1959 — Punere sub urmărire, anchetare și detenție la închisoarea Uranus. Eliberată după câteva luni din lipsă de probe.
- 1967 — revine pe platouri cu *Gioconda fără surâs*.
- 1967–2003 — va semna scenariul și regia a zece filme.

Filmografie

Gioconda fără surăs (1968)

Scenariul și regia: Malvina Urșianu

Imaginea: Nicolae Girardi

Montajul: Lucia Anton

Muzica: Richard Oschanitzky

Decorurile: arh. Nicolae Drăgan.

Costumele: Dimitrie Ivancenco

Sunet: ing. Oscar Coman

Cu: Silvia Popovici, Ion Marinescu, Gheorghe Cozorici, Lucia Mureșan,
Nicolae Radu, Florian Pittiș, Maria Cumbari, Costel Rădulescu

Serata (1971)

Scenariul și regia: Malvina Urșianu

Imaginea: Nicolae Girardi

Montajul: Lucia Anton

Muzica: Richard Oschanitzky

Decorurile și costumele: arh. Nicolae Drăgan

Sunetul: ing. Bujor Suru

Cu: George Motoi, György Kovács, Cornel Coman, Alexandru Drăgan,
Mihai Pălădescu, Silvia Popovici, Ion Roxin, Silvia Chelan, Mihaela
Juvara, Gilda Marinescu, Lucia Mureșan, Tanți Cocea, Virginica
Romanovsky, Ion Finteșteanu

Premiul ACIN pentru regie

Trecătoarele iubiri (1974)

Scenariul și regia: Malvina Urșianu

Imaginea: Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer

Montajul: Lucia Anton

Muzica: Tiberiu Olah

Decorurile și costumele: arh. Adriana Păun

Sunetul: ing. A. Salamanian

Cu: George Motoi, Silvia Popovici, Gina Patrichi, Cornel Coman, Nina
Costa, Mihai Pălădescu, Beate Fredanov, Emilia Dobrin

Marele premiu ACIN

Premiu ACIN pentru interpretare masculină — George Motoi

Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu (1980)

Scenariul și regia: Malvina Urșianu

Imaginea: Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer

Montajul: Margareta Anescu

Muzica: Anatol Vieru

Decorurile: arh. Adriana Păun

Montajul: Margareta Anescu

Sunetul: ing. A. Salamanian

Cu: George Motoi, Silvia Popovici, Valeriu Paraschiv, Cornel Coman,
Eugenia Bosânceanu, Melania Ursu, Silvia Ghelan, Eusebiu Ștefă-
nescu, Ion Niciu, Dan Nuțu, Florina Luican, Lucia Mureșan, Dorel
Vișan, Daniel Bucurescu

Marele premiu ACIN

Premiul ACIN pentru interpretarea
unui rol secundar feminin — Melania Ursu

Liniștea din adâncuri (1982)

Scenariul și regia: Malvina Urșianu

Imaginea: Alexandru Întorsureanu

Montajul: Adina Georgescu-Obrocea

Muzica: Răzvan Cernat

Decorurile și costumele: arh. Geta Solomon

Sunetul: ing. Silviu Camil

Cu: George Motoi, Gina Patrichi, Emanoil Petruț, Daniel Tomescu,
Valeriu Paraschiv, Valentin Plătăreanu, Maria Rotaru, Lucia Mu-
reșan, Eusebiu Ștefănescu, Costel Constantin, Corneliu Revent,
Eugenia Bosânceanu

Premiul ACIN pentru montaj: Adina Georgescu-Obrocea

Pe malul stâng al Dunării albastre (1983)

Scenariul și regia: Malvina Urșianu

Imaginea: Vivi Drăgan Vasile

Decorurile: arh. Marcel Bogos, Guță Știrbu

Costumele: Oltea Ionescu

Montajul: Adina Georgescu-Obrocea

Sunetul: ing. A. Salamanian

Cu: Gina Patrichi, Gheorghe Dinică, George Constantin, Stela Popescu,
Valeriu Paraschiv, Mimi Enăceanu, Geo Saizescu Marioara Sterian,
Mirela Gorea, Maria Rotaru, Emilia Dobrin, Ion Niciu, Ileana
Stana Ionescu, Virgil Ogășanu, Dana Felicia Simion

Premiul special al juriului ACIN

Premiul ACIN pentru scenariu

Premul ACIN pentru interpretare feminină — Gina Patrichi

Premiul pentru regie la Festivalul de la Costinești

O lumină la etajul zece (1984)

Scenariul și regia: Malvina Urșianu

Imaginea: Sorin Ilieșiu

Muzica: Vasile Șirli

Decorurile: Nicolae Ularu

Costumele: Oltea Ionescu

Sunetul: ing. Andrei Papp

Montajul: Adina Georgescu-Obrocea

Cu: Irina Petrescu, Gheorghe Dinică, Mircea Diaconu, Rodica Mureșan,
Florina Luican, Ion Niciu, Valeriu Paraschiv, Eusebiu Ștefănescu,
Cornel Revent, Ana Ciobanu, Viorel Comănici, Marius
Pepino, Andrei Ionescu

Premiul ACIN pentru interpretare feminină — Irina Petrescu

Figuranții (1987)

Scenariul și regia: Malvina Urșianu

Imaginea: Alexandru Întorsureanu, Sorin Ilieșiu

Montajul: Adina Georgescu-Obrocea

Muzica: Aurelian Octav-Popa

Decorurile: arh. Marcel Bogos

Costumele: Maria Malița

Coloana sonoră: ing. Andrei Papp

Cu: Mariana Buruiană, Gina Patrichi, Gheorghe Dinică, George Constantin, Stela Popescu, Daniel Tomescu, Valeriu Paraschiv, Maria Rotaru, Emilia Dobrin, Sanda Toma, Gilda Marinescu, Simona Bondoc, Teodor Danetti, Ioana Ciomârtan, Wilhelmina Câta, Eusebiu Ștefănescu, Ion Niciu

Premiul ACIN pentru regie

Premiul ACIN pentru interpretare feminină — Mariana Buruiană

Premiul ACIN pentru scenografie — Marcel Bogos

Premiul pentru regie la Festivalul de la Costinești

Aici nu mai locuiește nimeni (1995, producție TVR Cinema)

Scenariul și regia: Malvina Urșianu

Imaginea: Liviu Pojoni

Montajul: Adina Georgescu-Obrocea

Decorurile: Lucian Nicolau

Costumele: Ileana Oroveanu

Cu: Tamara Crețulescu, Tania Popa, Valeriu Popescu, Ileana Stana Ionescu, Sanda Toma, Ion Niciu, Maria Rotaru, Olga Bucătaru, Jean Herdan

Premiul special al juriului UCIN

Premiul APTR (Asociația Profesioniștilor din Televiziunea Română)

Premiul UCIN pentru interpretarea

unui rol principal feminin — Tania Popa

Premiul UCIN pentru interpretarea

unui rol secundar feminin — Ileana Stana Ionescu

Ce lume veselă...

(2003, o producție Ager Film, realizat cu sprijinul CNC)

Scenariul și regia: Malvina Urșianu

Imaginea și camera: Doru Mitran

Montajul: Melania Oproiu

Muzica: Petru Mărgineanu

Scenografia și costumele: Ana-Maria Ioneci

Sunetul: Vadim Stavăr, Vasile Luca

Cu: Tamara Crețulescu, Florin Piersic jr., Ion Niciu, Tania Popa, Eusebiu
Ștefănescu, Ilinca Goia, Silviu Petcu

Premiul special al juriului UCIN 2003

Premiul UCIN pentru interpretarea
unui rol secundar masculin — Ion Niciu

Cuprins

„În film, nu se vine de nicaieri“	11
„Un creator poartă în el vocația utopiei“	33
„Caius sunt eu“	47
„Filmul este limba mea maternă, este limba în care vorbesc și în care tac“	69
„Libertatea nu dă talent celor care nu l-au avut niciodată“	84
„Personajele se nasc ca într-un mister al maternității“	96
Scrieri	121
În oglinda criticii	129
Cronicile timpului	151
Repere biografice	187

Editor: GR. ARSENE
CURTEA VECHE PUBLISHING
str. arh. Ion Mincu 11, București
tel.: (021)222.57.26, (021)222.47.65
redacție: 0744.554.763
distribuție: (021)222.25.36
fax: (021)223.16.88
internet: www.curteaveche.ro
e-mail: redactie@curteaveche.ro

Tipărit la **S.C. TIPARG S.A.**



CURTEA VECHE PUBLISHING

tel: (021) 222.57.26, 222.47.65; redacție: 0744.55.47.63;

distribuție: (021) 222.25.36; 0744.36.97.21;

fax: (021) 223.16.88

e-mail: redactie@curteaveche.ro;

internet: www.curteaveche.ro

Curtea Veche vă oferă cărți cu reducere de aproximativ 15%. Comandați numărul de exemplare dorite, indicați datele dumneavoastră și trimiteți comanda pe adresa editurii. Plata se face ramburs în momentul primirii coletului.

AUTOR	TITLU
SERIA ACTUAL	
Virgil Nemoianu	Micro-Armonia
Mircea Mihăieș	Scutul lui Perseu. Nicolae Manolescu între oglinzi paralele
Victor Neumann	Neam, popor sau națiune?
Vladimir Tismăneanu	Scopul și mijloacele
Virgil Nemoianu	Îmblânzirea romantismului
Basarab Nicolescu,	Rădăcinile libertății
Michel Camus	
Stelian Tănase	Zei și semizei
Cristian Bădiliță	Văzutele și nevăzutele
Cornel Ungureanu	Europa Centrală. Geografia unei iluzii
Toader Paleologu	De la Karl Marx la stenograme
Cristian Bădiliță	Nodul gordian
Teodor Baconsky	Insula Cetății
Monica Heintz	Etica muncii la românii de azi
Nicolae Corbeanu	Leptopisetul unui european moderat
Cristian Bădiliță	Degetul pe rană
Calinic Episcopul	Veșnicia de zi cu zi
Carmen Mușat	Canonul și tarotul
INEDIT	
Willis Barnstone	Borges, într-o seară obișnuită, la Buenos Aires
P. Apuleyo Mendoza	Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel Garcia Márquez
Jorge Luis Borges	Arta poetică
Carlos Fuentes	Crezul meu
Augustín Sánchez Vidal	Buñuel, Lorca Dalí: Enigma fără sfârșit

IDEEA EUROPEANĂ

Tzvetan Todorov	Memoria răului, ispita binelui
Istvan Deak	Procese în Europa
Stanley Hoffmann	Sisiful european
Bela Vago	Umbra svasticii
Alain Dieckhoff	Națiune și rațiune de stat
Rene Girault	Identitate și conștiința europeană în secolul al XX-lea

BYBLOS

Hanna Krall	Acolo nu mai există nici un râu
Stephen Vizinczey	Elogiu femeilor mature
John Steinbeck	Scurta domnie a lui Pépin al IV-lea
Thornton Wilder	Idele lui martie
Carlos Fuentes	Jilțul vulturului
Olga Lossky	Recviem pentru un cui
Mario Vargas Llosa	Teatru
Luis Fernando Verissimo	Borges și urangutanii eterni
Luis Fernando Verissimo	Clubul îngerilor
Tomás Eloy Martínez	Zborul reginei
Vladimir Sorokin	Gheața
Michel del Castillo	Manejul spaniol
Tatiana Tolstaia	Zâtul
Andrei Kurkov	Moartea pinguinului
Victor Pelevin	Mitraliera de lut

CONSTELAȚII

Slavoj Žižek	Ați spus cumva Totalitarism?
Paul Berman	Teroare și liberalism

POVESTAȘI ROMÂNI

Anamaria Beligan	Dragostea e un trabant
Tudor Octavian	Proști, dar mulți
Teodor Mazilu	Singurătatea și diavolul cel milos
Dumitru Radu Popa	Skenzemon!
Cristian Teodorescu	Maestrul de lumini și alte povestiri
Călin Torsan	Școala de mucenici
Liviu Lucaci	Povestiri despre celălalt

ISTORIA TIMPULUI PREZENT

Rodica Chelaru	Culpe care nu se uită (convorbiri cu Cornel Burtică)
* * *	Intellectualul român față cu inacțiunea
Cristian Vasile	Între Vatican și Kremlin

Cristian Vasile	Biserica Ortodoxă Română în primul deceniu comunist (1945–1959)
Ovidiu Bozgan	Cronica unui eșec previzibil. România și Sfântul Scaun în epoca pontificatului lui Paul al VI-lea (1963–1978)
Bernard Politze	O tinerețe în România
Dumitru Popescu	Cronos autodevorându-se. Aburul halucinogen al cernelii. Memorii I
Dumitru Popescu	Cronos autodevorându-se. Panorama răsturnată a mirajului politic. Memorii II

ISTORIE ȘI POLITICĂ

Const. C. Giurescu	Viața și opera lui Cuza Vodă
Dinu C. Giurescu	Cade Cortina de Fier
C. M. Lungu	România în jocul marilor puteri (1939–1940)
și I. A. Negreanu	Învățămintele din războiul în curs
Radu Rosetti	Colindând prin Rusia Sovietică
Constantin Constante	Fapte și impresii zilnice (1917–1918)
Gh. Gh. Mărzescu	1948–1952. Republica Populară Română
Ioan Lăcustă	Timpul iluziilor

MEMORII ȘI CORESPONDENȚĂ

Carol al II-lea	Între datorie și pasiune. Însemnări zilnice (vol. IV, V, VI)
Ion D. Sîrbu	Iarna bolnavă de cancer
Ion Brad, M. Anton	Monologuri paralele
Ioan Slavici	Primele și ultimele
Alice Botez	Cartea realităților fantastice
Grigore Trancu-Iași	Memorii politice (1921–1938)
Viorica Moisil	A fost odată... Grigore Moisil
Matila Ghyka	Curcubeie (vol. I și II)
Mircea Zăciu, Ion Brad	Dialog epistolar
Marcel-Dumitru Ciuca	Carol al II-lea. Între datorie și pasiune.
Narcis Ion	Însemnări zilnice, vol. I (1904–1939)

INTERVIURI

Rhea Cristina	22 de martori la Destin
Rhea Cristina	România care a dispărut
Monica Patriciu	Portrete paralele
Ion Biberi	Lumea de mâine
Zoe Iustina Martin	Izgonirea din Rai

Tita Chiper
Nicolae Coande

Într-o lumină orbitoare
Celălalt capăt

CRITICĂ LITERARĂ

Emil Manu
Emil Manu

Generația literară a războiului
Ion Minulescu și conștiința
simbolismului românesc

Emil Manu
Monica Spiridon
Emil Manu

Reviste românești de poezie
Eminescu — proza jurnalistică
Istoria poeziei românești moderne
și moderniste

Leon Volovici

Apariția scriitorului în cultura
română

Daniela Zeca

Melonul domnului comisar.

Repere într-o nouă poetică
a romanului polițist clasic

Brîndușa Armanca

Mesajul lui Crypto. Comunicare,
cod, metaforă magică în poezia
românească modernă

ESEISTICĂ

Suzan Mehmet
Suzan Mehmet
Suzan Mehmet

Capital de toleranță

Ieri bisect

Eul dement

Ion Biberi

Thanatos

Suzan Mehmet

Sau nu

Adrian Cioroianu

Scrum de secol

Virgil Nemoianu

Tradiție și libertate

Călin-Andrei Mihăilescu

16-17. Renaștere, manierism, baroc

C.-A. Mihăilescu

Țară europsită

Mircea Vasilescu

Mass-comedia

Alexandru Mirescu

Mozaic dintr-un jurnal în gândirea
spațială

Valentin Protopopescu

Ciorba de burtă

C.-A. Mihăilescu

Antropomorfina

Vă rugăm să trimiteți comanda dumneavoastră pe adresa:

CURTEA VECHĂ PUBLISHING, str. arh. Ion Mincu nr. 11,
sector 1, 011356, București

sau

e-mail: distributie@curteaveche.ro; internet: www.curteaveche.ro



În copilărie, a descoperit filmul ca pe un miracol. În adolescență, a visat să-i fie aproape. În tinerețe, și-a făcut un loc în lumea cinematografului. A rămas acolo o jumătate de secol, în ciuda tuturor adversităților, a interdicțiilor. Despre toate acestea, despre destinul ei și al filmelor sale, unele ajunse în fața spectatorilor ciuntite de cenzură, despre misterul unei arte care nu încetează să o tulbure, Malvina Urșianu, una dintre cele mai importante creatoare ale cinematografului românesc, vorbește pentru prima oară în această carte.

Magda Mihăilescu

curteaveche.ro

